



# Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual

Laetícia Rovecchio Antón

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de Filología Hispánica

Programa de doctorado

*Historia e invención de los textos literarios hispánicos*

(Bienio 2008-2010)

Tesis para optar al título de Doctora en Filología Hispánica

**Memoria e identidad en el teatro de  
Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar  
Pascual**

Laeticia Rovecchio Antón

Directora: Dra. Rosa Navarro Durán



Barcelona, 2015



*A mi abuelo, Manuel*



# ÍNDICE

I. Se alza el telón:	
Objetivos y metodología de la investigación	12
II. Primer acto:	
Contextualización de las tres dramaturgas	22
2.1. Historia de un silencio doméstico	22
2.2. Laila Ripoll: entre el verso y la prosa	34
2.2.1. Su labor como directora escénica	36
2.2.1.1. El teatro áureo	38
2.2.1.2. El teatro contemporáneo	41
2.2.2. Su labor como dramaturga	42
2.3. Angélica Liddell: el teatro o la vida	44
2.4. Itziar Pascual: polivalencia teatral	51
2.4.1. Su labor como crítica teatral	52
2.4.2. La AMAEM o la necesidad del asociacionismo	56
2.4.3. Su labor como dramaturga	62
2.5. Teatro de mujeres: hacia la búsqueda de la identidad femenina	67
2.5.1. La construcción cultural de la mujer: bases de una reivindicación	69
2.5.2. La identidad femenina desde las teorías psicoanalíticas	73
2.5.3. La identidad femenina reinventada por la teoría feminista	77
2.5.4. La floración de la propia voz	83

III. Segundo acto:	
La recuperación de la memoria a través de la historia	86
3.1. Revisión del mito homérico de Ulises en tres piezas de Itziar Pascual	92
3.1.1. <i>Fuga</i>	96
3.1.2. <i>Las voces de Penélope</i>	105
3.1.3. <i>Voz de un barco abandonado</i>	114
3.2. Puesta en escena de personajes femeninos históricos	118
3.2.1. Rosa Parks	122
3.2.2. Frida Kahlo	126
3.2.3. Jacqueline du Pré	131
3.3. Voces anónimas de conflictos bélicos	135
3.3.1. La guerra civil española	137
3.3.1.1. <i>Varadas</i> de Itziar Pascual	141
3.3.1.2. <i>La frontera</i> de Laila Ripoll	146
3.3.1.3. La inauguración de los trenes de la muerte por los republicanos españoles: <i>El convoy de los 927</i> de Laila Ripoll	149
3.3.1.4. <i>Los niños perdidos</i> en el Auxilio Social	155
3.3.1.5. <i>Que nos quiten lo bailao...</i> de Laila Ripoll	160
3.3.1.6. <i>Père Lachaise</i> de Itziar Pascual	164
3.3.2. Otros conflictos bélicos	172
3.3.2.1. La guerra de El Salvador	174
3.3.2.2. La guerra de los Balcanes	180
3.3.2.3. La guerra de los niños	190
3.4. Voces de la tradición en la dramaturgia de Laila Ripoll	198
3.4.1. <i>Atra bilis (Cuando estemos más tranquilas...)</i>	200
3.4.2. <i>Santa Perpetua</i>	209

3.5. Desdoblamientos generacionales	216
3.5.1. Confrontación de una generación a otra según Itziar Pascual	220
3.5.1.1. <i>Ciudad Lineal</i>	220
3.5.1.2. <i>Père Lachaise</i>	227
3.5.2. La escisión de un ser	230
3.5.3. El fenómeno del «Doppelgänger»	234
IV. Tercer acto:	
La crítica social en femenino	238
4.1. Las «mujeres-bisagra»	248
4.1.1. La violencia de género	251
4.1.1.1. <i>Unos cuantos piquetitos</i> de Laila Ripoll	253
4.1.1.2. <i>Pared</i> de Itziar Pascual	259
4.1.1.3. <i>La casa de la fuerza</i> de Angélica Liddell	269
4.1.2. La mujer al cuidado del enfermo en dos piezas de Itziar Pascual	277
4.1.2.1. <i>Jaula</i>	278
4.1.2.2. <i>Despedida</i>	285
4.1.3. La maternidad	295
4.1.3.1. <i>Nana</i> de Itziar Pascual	298
4.1.3.2. La no-maternidad de Angélica Liddell	304
4.1.4. La representación de la sexualidad en Angélica Liddell	307
4.1.4.1. Una prostituta en busca del amor	309
4.1.4.2. Una historia homoerótica	313
4.1.4.3. Desde una cabina de <i>peep-show</i> ...	318
4.2. Los pequeños monstruos creados por Angélica Liddell: sexo, incesto y perversiones	324

4.2.1. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	327
4.2.2. <i>Once upon a time in West Asphyxia</i>	337
4.2.3. <i>Hysterica Passio</i>	342
4.2.4. El abuso en carne propia: historia de una confesión	349
4.3. La educación	353
4.3.1. El estigma de la religión en <i>El día más feliz de nuestras vidas</i> de Laila Ripoll	356
4.3.2. La educación religiosa según Angélica Liddell	359
4.3.3. <i>La peste del caballo</i> de Angélica Liddell	361
4.4. El atentado del 11-M en <i>Pronovias y Once de marzo</i> de Laila Ripoll	362
4.5. Las dificultades laborales	373
4.5.1. <i>Sirenas de alquitrán</i> de Itziar Pascual	374
4.5.2. ¿Qué pasa con las mujeres?	383
4.6. La inmigración	387
4.6.1. Fracaso de un hombre blanco, europeo, varón, católico y heterosexual	390
4.6.2. Cuando los peces se alzan contra los hombres	397
4.7. El enfrentamiento entre el consumismo y el arte	404
4.7.1. <i>Ciudad Lineal</i> de Itziar Pascual	405
4.7.2. <i>El domador de sombras</i> de Itziar Pascual	410
4.7.3. <i>Así en la tierra como en el cielo</i> de Itziar Pascual	419
4.7.4. <i>Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción</i> de Angélica Liddell	422
4.7.5. <i>Mi relación con la comida</i> de Angélica Liddell	426
4.8. Camino a la deshumanización	433
4.8.1. Instrucción de un gato callejero	434
4.8.2. <i>Y los peces salieron a combatir contra los hombres</i> de Angélica Liddell	439
4.8.3. Lamentaciones de un perro	441

4.9. El abuso del poder. De <i>Perro muerto en tintorería: los fuertes</i> a <i>El año de Ricardo</i> de Angélica Liddell	446
---	-----

V. Cuarto acto:

De un «yo» a otro. La estética de Angélica Liddell	452
5.1. La voz confesional: la dramaturgia del «yo»	464
5.1.1. «Yo» es otra: Angélica por Liddell	467
5.1.2. Para un teatro del «yo»	475
5.1.3. Angélica Liddell o la autoficcionalización: desde la infancia hasta nuestros días	490
5.2. El cuerpo como escenario	505
5.2.1. La escritura del cuerpo	510
5.2.1.1. La escritura-mujer	512
5.2.1.2. Escribir otros cuerpos	517
5.2.2. La puesta en escena del cuerpo	525
5.2.3. El cuerpo sobre la escena	531
5.3. El dolor desde la violencia poética	537

VI. Quinto acto:

Conclusiones	546
--------------	-----

VII. Cae el telón:

Bibliografía	554
7.1. Bibliografía general	554
7.1.1. Libros	554
7.1.2. Artículos	569
7.2. Bibliografía de Itziar Pascual	587
7.2.1. Libros	587

7.2.2. Artículos	590
7.3. Bibliografía de Laila Ripoll	599
7.3.1. Libros	599
7.3.2. Artículos	601
7.4. Bibliografía de Angélica Liddell	604
7.4.1. Libros	604
7.4.2. Artículos	607
Entre bastidores:	
Agradecimientos	614



## I. SE ALZA EL TELÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo está estrechamente relacionado con todo mi proceso de formación, pues, después del descubrimiento de los grandes escritores dramáticos más aclamados por las diferentes generaciones de lectores, me ha convertido yo misma en una lectora y espectadora insaciable del género. A medida que se fue llenando este bagaje, he podido comprobar que la presencia de las mujeres en el devenir teatral solo representaba una ínfima parte de toda la producción nacional -aunque, en los últimos años, parece que se está paliando tímidamente esta diferencia-. De hecho, en la mayoría de manuales de carácter divulgativo acerca de la historia del teatro en España apenas asoma el nombre de alguna mujer. Ahora bien, quisiera decir, antes de proseguir, que mi investigación no pretende dar una visión feminista del hecho teatral, sino que me propongo estudiar a algunas de estas figuras femeninas que suelen pasar desapercibidas, no por el mero hecho de ser mujeres, sino por la falta de visibilidad que se les ha otorgado. Sin embargo, en los últimos años, ha surgido un fuerte interés para difundir el trabajo de estas dramaturgas españolas contemporáneas. En efecto, José Romera Castillo editó una obra miscelánea, titulada *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, en 2005, en la cual participaron varios autores e investigadores. A su vez, este mismo año, Wendy-Llyn Zaza publicó el fruto de su tesis doctoral *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*. Más recientemente, en 2011, Emmanulle Garnier presentó un enriquecedor estudio titulado *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas* y, en 2014,

Francisco Gutiérrez Carbajo realizó una antología, *Dramaturgas del siglo XXI*, con textos teatrales de jóvenes dramaturgas. Estos cuatro ejemplos dan cuenta del afán de dar voz y lugar propio a las escritoras españolas de teatro de nuestro tiempo. Y es precisamente este interés naciente por el nuevo panorama teatral femenino el que, en el presente estudio, me permite acercarme a la contemporaneidad de un acontecimiento tanto social como literario y adentrarme en el universo de la escritura dramática femenina, más concretamente, de las dramaturgas de Laila Ripoll (Madrid, 1964), Angélica Liddell (Figueras, 1966) e Itziar Pascual (Madrid, 1967).

La elección de estas tres figuras no responde a una preferencia azarosa, sino que fue motivada por el afán de buscar tres perfiles diferentes, pero que compartieran un mismo período – todavía activo– de producción. De hecho, todas ellas nacieron en la década de 1960 –como también Inmaculada Alvear, Yolanda Dorado o Yolanda Pallín, entre otras– e inician su carrera teatral en los años 90 desde tres perspectivas totalmente distintas. Quisiera poner de manifiesto el hecho de que, al estar las tres dramaturgas todavía en pleno proceso de producción, he acotado el corpus textual hasta el año 2010, y, en el caso de Itziar Pascual, hasta el 2008, puesto que las obras posteriores solo fueron estrenadas y no gozaron de ninguna edición hasta la publicación de *Las hijas del viento* (2011) – y la recientemente premiada *Eudy*–. Por otro lado, al tratarse de autoras sumamente distintas, mi intención es recoger los aspectos más destacados de cada una de ellas, ofrecer una visión de conjunto sobre los diferentes temas que todas tratan y, así, encontrar puntos de conexión que las acercan y disimilitudes que las alejan.

Estas tres mujeres se erigen no solo como simples dramaturgas, sino que demuestran un fuerte compromiso con todo el devenir intelectual que rodea el ámbito teatral, pues cada una de ellas asume diferentes funciones que ponen de manifiesto su afán

por indagar en el hecho escénico. Por ello, se abre el primer acto de este trabajo con un capítulo en el que se recoge las facetas que ofrecen para entender tanto su compromiso con el teatro como la elaboración de un corpus textual cuyas claves temáticas responden a sus inquietudes. En un primer momento, cabe destacar la labor de Laila Ripoll como directora escénica, al frente de su ya prestigiosa compañía Micomicón, que no solo pone en escena sus propios textos, sino que revela el profundo interés que siente por el teatro áureo español con espectáculos presentes en la mayoría de festivales de teatro clásico, así como por el teatro contemporáneo. Por otro lado, la figura de Angélica Liddell, también asociada a la compañía que creó, junto a Gumersindo Puche, Atra Bilis conjuga el teatro y la vida como parte de un mismo quehacer, por lo que sus trabajos como dramaturga, directora y actriz devienen una prolongación constante de ella misma. Por último, el nombre de Itziar Pascual está vinculado directamente con la Real Escuela Superior de las Artes Dramáticas (RESAD), ya que es parte integrante del cuerpo docente, en la modalidad de dramaturgia, lo que le permite desarrollar el fruto de su trabajo escritural delante de unos alumnos deseosos de convertirse en futuros autores teatrales. A su vez, es de destacar sus continuas colaboraciones con las diferentes revistas nacionales, así como su vinculación a la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), cuya presidencia asumió entre los años 2000 y 2003, que dan fe de su compromiso no solo con el género teatral, sino también con la presencia femenina en este género.

Este «Primer acto: Contextualización de las tres dramaturgas» no puede entenderse plenamente sin un marco histórico referencial cuyo punto de partida se fecha en los años de 1975 –fecha altamente connotativa en la España se sitúa dentro de unas coordenadas esperanzadoras y liberalizadoras en todos los

ámbitos—. Así pues, la posición de las autoras en el panorama teatral español contemporáneo no puede contemplarse sin llevar a cabo un análisis acerca de los años que anteceden a sus publicaciones. Es conveniente adelantar que mujeres como Paloma Pedrero o Lidia Falcón abren de manera sumamente nítida el camino para el pleno desarrollo de una visualidad femenina en el ámbito tanto de las letras como de la escena teatral, por lo que me parece pertinente centrar la atención hacia el tema de la búsqueda de la identidad femenina que se impone como medio y fin de toda la empresa dramática de estas mujeres, como una necesidad de obtener y gozar de un espacio *propio*. Para ello, me apoyaré en dos corrientes de pensamiento diferentes, aunque complementarias. Por una parte, las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, quienes debaten acerca de la construcción del «yo» en relación a la posición del «otro» y, por tanto, abren un diálogo intersubjetivo, que permite adentrarse en la posición de la mujer respecto a los valores patriarcales. Por otra parte, como lo dejarán apuntado las teorías freudianas y lacanianas, me acercaré al pensamiento feminista que abre el camino a otra cosmovisión femenina y, por ende, plantea la búsqueda de una historia de las mujeres, lo que entronca con la labor desarrollada por las tres dramaturgas. Ambos enfoques teóricos se han revelado imprescindibles para entender el proceso de ruptura con la visión tradicional del papel de la mujer en el desarrollo teatral, puesto que el correlato femenino siempre ha formado parte de la categoría del «otro». De ahí que el psicoanálisis y las teorías feministas han sido el punto de partida no de mi reflexión, sino de las propias dramaturgas, con mayor nitidez en los ensayos de Itziar Pascual, al referirse a la necesidad de mantener un diálogo con las teorías que cuestionan el concepto de *espacio*.

Volviendo a las tres autoras, el propósito de este estudio pretende dar cuenta de su innovación en el campo dramático

mediante el análisis de las diferentes obras que configuran sus respectivas creaciones dramáticas. A tal efecto, se puede constatar cierta tendencia a lo poético a través de la cual se intenta rescatar la intrahistoria. Manuela Fox prefiere hablar, recogiendo un término propio de la crítica, de meta-memoria, puesto que las obras de las tres dramaturgas ponen de manifiesto un procedimiento de recordar a través de la escritura y de la representación, o ambas formas. En este sentido, la recuperación de la memoria, basada en un rescate de acontecimientos históricos, representa una temática constante y común a las tres autoras.

Estas afirmaciones servirán de punto de partida para el segundo acto, «La recuperación de la memoria a través de la historia», compuesto por cinco bloques temáticos, que convergen en la asociación del concepto de memoria con el proceso de búsqueda de la identidad femenina antes aludida. Asimismo, la omnipresencia de personajes femeninos en la mayoría de textos de las tres dramaturgas pone en evidencia el deseo y la necesidad de las autoras por releer la Historia, escrita en los manuales, y la historia, tanto colectiva como personal, como parte del legado cultural que se perpetra de generación en generación, desde el prisma de la mujer. Para ello, las tres dramaturgas retoman personajes históricos tanto conocidos (la costurera norteamericana Rosa Parks, Frida Kahlo o la violonchelista Jacqueline du Pré) como voces anónimas procedentes de diferentes conflictos bélicos (la guerra civil española, la guerra de El Salvador, la contienda en los Balcanes y la realidad de los niños-soldados). Este cambio de enfoque, esta relectura en clave femenina, planta cara al predominio de la voz masculina, pues las tres dramaturgas hacen especial hincapié en el sufrimiento y las vivencias de mujeres que sufrieron las penurias de diferentes guerras.

En este mismo camino se encuentran las voces propias de la tradición, del folclore nacional que subyacen en toda la escritura de Laila Ripoll mediante canciones, frases del refranero español, puesto que, como en el caso de la recuperación de las voces anónimas históricas, forman parte del legado cultural que nos define como persona, al abrir un diálogo constante entre el pasado y el presente. Asimismo, la puesta en escena de los desdoblamientos generacionales, ya sean familiares que entran en conflicto (abuelos y nietos o padres e hijos) o un personaje único en diferentes edades, también recupera el juego de la memoria a través de la que se busca la plasmación de la mujer como sujeto independiente.

El tercer acto se plantea desde «La crítica social en femenino», pues versará sobre la denuncia de la pasividad de la sociedad frente a la exclusión de la opinión femenina y a la violencia, no solo física sino también moral, de la cual es víctima. A través de este rescate de los acontecimientos cotidianos, las tres dramaturgas indagan en estas prácticas sociales que se repiten continuamente, sin vislumbrarse ningún tipo de cambio. Para ello, me interesa especialmente el concepto de «mujer-bisagra», cuyo nombre, acuñado por Itziar Pascual, hace alusión a las generaciones de mujeres obligadas a asumir un rol social que no les tocaba. Así pues, frente a la perpetración de la «mujer-bisagra», las tres dramaturgas han explorado diferentes situaciones que las condena a un estado de dominación por parte del «otro» para otorgar voz a las conciencias femeninas y dar peso a sus elecciones vitales: la violencia de género, el cuidado de enfermos, la maternidad y la sexualidad.

A su vez, los niños, mayoritariamente las niñas, afloran en textos que cuestionan los principios mismos de su educación: desde una conducta paternal vil y monstruosa, que pone de manifiesto el abuso y la presión que sufren las criaturas, condenadas desde el

nacimiento por sus progenitores; hasta una religión opresora que atosiga el desarrollo de los más pequeños.

Mención aparte merecen las dos piezas de Laila Ripoll, *Once de marzo* y *Pronovias*, en las que la dramaturga reflexiona sobre los atentados del 11-M. Si bien en el ámbito de la novela se han publicado diversos textos que tratan esta cuestión, estas dos obras de Ripoll, junto al resto de publicaciones que configuran el homenaje orquestado por Adolfo Simón, intentan ofrecer un diálogo en perspectiva acerca de este acontecimiento acaecido en la capital en 2004.

El tema concreto de las dificultades laborales y de la inmigración representa dos caras de la crisis que atraviesa nuestro estrenado siglo XXI y conduce a la reflexión, tanto de Itziar Pascual como de Angélica Liddell, acerca del enfrentamiento entre el consumismo y el futuro del arte. Ambas autoras muestran una gran sensibilidad respecto al devenir teatral, y artístico por extensión, que les lleva a criticar duramente la expansión social capitalista, verdadera epidemia que desprestigia los motores de la cultura.

Siguiendo con esta primera reflexión, ambas dramaturgas radicalizan su percepción del devenir del individuo, ya que plantean la deficiencia de la sociedad en la que estamos viviendo. Para ello, los animales, un gato callejero y un perro, son convertidos en personajes protagonistas de la acción dramática, lo que deja entrever un claro afán de deshumanización<sup>1</sup>, producida por los

---

<sup>1</sup> El término «deshumanización» lo tomo prestado de la obra del ensayista español José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, publicada en 1925. En este sentido, propongo una relectura de dicho ensayo, pero esta vez en clave *humana*. Es decir, aplicando la propuesta de eliminar los elementos humanos de las creaciones literarias: en la pieza teatral de Itziar Pascual, el protagonismo recae en un gato que solo puede ser el vehículo de transmisión de un planteamiento existencial, puesto que los humanos se han convertido en meros consumistas; del mismo modo que el perro de Angélica Liddell. De manera que esta

estímulos consumistas sociales, por una búsqueda de lo superfluo en detrimento a los verdaderos valores vitales. En este sentido, frente a una sociedad cada vez más deshumanizada, Liddell condena sin piedad el contrato social de Rousseau y denuncia el abuso del poder sobre los individuos.

Además de presentar textos teatrales «convencionales», Angélica Liddell recrea parte de su universo dramático a través de acciones performativas<sup>2</sup> que, como su nombre deja entrever, se aproximan a las *performances*, al *happening* y al *body-art*. Por ello, al divergir de las propuestas ofrecidas por Ripoll y Pascual, el cuarto acto estará exclusivamente dedicado a la estética de Liddell, que permite abrir la reflexión hacia otras coordenadas cada vez más presentes en la dramaturgia española más coetánea. En efecto, si la memoria parece un vehículo común a las tres dramaturgas, mediante sus acciones Liddell consigue traspasar la Historia para centrarse en la historia personal, pero no la de cualquier voz, sino la suya propia. Todas estas acciones comparten la floración de un tono confesional a través del cual la dramaturga expone y explora su «yo» personal, con un claro predominio de un fuerte componente autobiográfico –o autoficcionalizado–.

Frente a los estudios del género de la autobiografía, mayoritariamente dedicados a la narrativa, se pretende recoger la existencia de una tradición del drama íntimo, de la dramaturgia en primera persona. Seguidamente, a través del análisis de las acciones performativas, se puede conseguir trazar los hitos que han

---

«deshumanización del hombre» se configura como un acierto artístico en busca de una «rehumanización» del mismo.

<sup>2</sup> Las acciones performativas no solo culminan en un guión previamente fijado, sino que dejan espacio a la improvisación y, sobre todo, encuentran su pleno significado en la representación, por lo que es sumamente importante atender a sus puestas en escena. Sin embargo, no siempre he podido ver el espectáculo en directo o a través de una reproducción fílmica de ello, por lo que, en algunas ocasiones, mi análisis parte de fragmentos de vídeo, de fotografías de los montajes.

marcado su vida y que abren un diálogo con la alteridad misma desde la contraposición de su dolor personal con el dolor humano en general, puesto que esta poética del dolor se exhibe desde una violencia desgarradora que Liddell dirige hacia ella misma, pero también hacia los lectores/espectadores.

Y, justamente, a través de este dolor, la corporeidad adquiere una capital relevancia porque, si bien las palabras pueden expresar sentimientos, el cuerpo se erige como el verdadero conductor de la comunicación. La dramaturga escribe su cuerpo, pero también encarna otros cuerpos, a la vez que la directora escénica otorga plasticidad y, por tanto, corporeiza también la escena para que, finalmente, la actriz re-encarne los episodios del pasado de la dramaturga.

En el quinto acto de este trabajo se exponen las conclusiones a las que se ha llegado después del análisis de todas las obras que configuran el corpus textual estudiado. Estas valoraciones finales apuntan los aspectos más destacados de la dramaturgia de las tres autoras hasta el año 2010 y ponen de manifiesto el gran valor que estas escritoras suponen en el panorama español en este nuevo milenio.

Finalmente, cae el telón y, junto a él, se recoge el aparato bibliográfico que se ha utilizado para la realización del estudio. Para ello, se ha optado por dividirlo en cuatro apartados diferentes: la bibliografía general, en la que se presentan los libros y los artículos de índole más teórica que han permitido explorar los textos de las dramaturgas desde distintos prismas; la bibliografía específica de cada una de las autoras, en la que se ha recogido, de manera independiente, los volúmenes y los artículos que les fueron dedicados.

Después de la lectura de este programa de mano, empieza la función.



## **II. PRIMER ACTO: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS TRES DRAMATURGAS**

### **2.1. Historia de un silencio doméstico**

En cualquier manual dedicado a la historia del teatro escasea la presencia de nombres femeninos, exceptuando la labor del equipo dirigido por Juan Antonio Hormigón, recogida en los manuales *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)* y *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, que nos ofrece un catálogo de dramaturgas y directoras escénicas de todas las épocas. Sin embargo, durante la Segunda República, se puede apreciar la aparición de toda una serie de nombres (Pilar Millán Astray, María Martínez Sierra, María Teresa León, etc.) que abrirán el camino a las dramaturgas españolas posteriores. Estas autoras de teatro eran muy prolíferas (solo hace falta mencionar el caso de Pilar Millán Astray que estrenó, en cinco años, siete obras y cuatro reposiciones en Madrid), aunque se nota en ellas una gran falta de modelos femeninos para nutrirse. En efecto, intentan acercarse a los patrones teatrales masculinos, lo que les impide el desarrollo de una voz propia. De hecho, es curioso comprobar que casi todas se esconden bajo un pseudónimo masculino para evitar una posible discriminación. El caso más conocido es el de María Martínez Sierra, ya que era su marido, Gregorio, el que firmaba los textos. De manera que estas mujeres eran y, lo siguen siendo, totalmente desconocidas, puesto que consiguieron poca trascendencia y un escaso reconocimiento en el ámbito teatral. A pesar de ello, las mujeres dramaturgas, durante todo el período franquista, seguirán publicando y estrenando, aunque con poca frecuencia, ya que serán

silenciadas o, al menos, reproducirán la máscara masculina como disfraz, por lo que no aflora una voz femenina propia.

A partir de 1975, después de la muerte de Francisco Franco y con la aparición de la democracia en España vislumbra la apertura de nuevos caminos, que se desligan de los valores patriarcales preestablecidos, en el ámbito cultural y literario. Hasta esta fecha, es difícil dibujar un perfil de la escritura femenina, voz silenciada por no pertenecer al patrón marcado. Así, pues, las mujeres acceden a la posibilidad de hacerse visibles a través de su escritura, lo que desemboca en el intento de plasmar una búsqueda de la identidad femenina, basada en la mirada de una mujer sobre otra. En este sentido, las empresas literarias femeninas se convierten en elementos subversivos que pretenden activar un cambio de perspectiva, puesto que la mujer se deshace de su calidad de objeto, a través del cual solo podía ser un motivo de seducción, en el mirar masculino, o de maternidad, en la función procreadora uterina, para convertirse en sujeto de esta búsqueda de conocimiento propio, de autodeterminación. En el ámbito teatral, esta búsqueda surge el logro de la igualdad de género, confiriendo a las mujeres la posibilidad de devenir un verdadero sujeto de la producción artística.

Todos los géneros literarios se vuelven partícipes de esta visibilidad femenina<sup>3</sup>. De hecho, muchas autoras han logrado cierta notoriedad en el campo novelístico o en el poético. En cambio, en el teatro, esta especie de *boom* literario femenino se encuentra todavía en ciernes. Sería acertado preguntarse las razones por las que el

---

<sup>3</sup> Estas palabras aluden al juego dialéctico que ofrece la propia Itziar Pascual entre la visibilidad/invisibilidad femenina: «[...] El patriarcado nos ha legado muchos procedimientos seculares de exclusión de la memoria histórica y artística, con lo que, una veces de forma evidente, y explícita, otras de forma sutil y subterránea, se han constituido barreras y obstáculos contra la visibilidad de las mujeres.» [Pascual, 2005(j): 104].

teatro se presenta como un género más enrevesado para la presencia femenina. Cabe recordar que las mujeres siempre habían sido recluidas a las tareas domésticas de la casa, por lo que, a lo largo de la historia literaria, el diario íntimo se ha configurado como el género por antonomasia para las mujeres, debido, justamente como indica su nombre, a la intimidad de la empresa que permitía verter los sentimientos más profundos del ser.

La novela y la poesía representan dos géneros en los que es posible la adopción de un tono más confesional. Más allá de esta obviedad, estos dos géneros literarios ofrecen, hoy en día, un mayor prestigio y despiertan cierta curiosidad sociales, a pesar de que, todavía a finales del siglo XIX y principios del XX, el teatro se erigía como el género de prestigio a través del cual todos los grandes escritores querían expresarse y ser reconocidos por el público. De modo que se hace difícil desvincular la literatura de la sociedad, puesto que las letras representan un producto de consumo social. Así, el gusto del público ha mudado a favor de la novela frente a la poesía, considerada como el género culto, y al teatro, que provoca reticencias por el alto precio de las localidades y el esfuerzo de entendimiento de dos lenguajes distintos. En efecto, el teatro es un género ambivalente, puesto que no solo se relaciona con el ámbito literario, sino que también se encuentra a la espera de una representación en los escenarios. Por otro lado, en los albores del siglo XXI, las piezas teatrales se han convertido en un objeto de estudio y, sobre todo, de lectura dirigido a un público selecto. Partiendo de esta base, la visibilidad teatral no solo afectaría a las mujeres, sino también a los hombres, ya que la asistencia a la representación de una obra cuesta más o menos lo mismo en cualquier teatro. Como recuerda María José Ragué Arias, en una encuesta promovida por la revista *Estreno* y dirigida a las dramaturgas que publican en los años de 1980, las mujeres no

tienen la posibilidad de acceder a los escenarios porque estos están dirigidos por los hombres, quienes siguen predicando a favor del patriarcado:

Porque el trabajo artístico se nutre en la tradición y la mujer carece de modelos a seguir. La mujer ha sido poetisa o novelista, pero estrenar teatro requiere un mayor consenso general, requiere una mayor inversión económica, requiere aceptación por parte de los mandarines de la cultura. [Ragué Arias, 1989: 2]

Esta omnipresencia masculina sumada a la minoría representada por las dramaturgas no permite el pleno desarrollo de la empresa teatral femenina. Tampoco se puede dejar de lado la barrera que supone la opinión pública. Como plantea Ursula Aszyk, la elección concreta del género teatral por parte de las mujeres como vehículo de reflexión provoca un enfrentamiento directo con el mundo teatral preestablecido, regido por el hombre, así como con el público mismo. No se puede negar que un espectador siente ciertos resquemores a la hora de dirigirse a un espectáculo escrito por una mujer por miedo a encontrarse con una obra en claves claramente feministas:

la política de segregación [...] fomenta la creencia que las escritoras, antes que escritores/as, mujeres que escriben sobre mujeres y para mujeres, y por lo tanto, de que lo femenino siempre es particular (mientras que lo masculino se confunde con lo universal). [Freixas, 2000: 63-64]

A pesar de estas restricciones, a partir de finales del siglo XX y, más concretamente en la década de los años de 1980, empiezan a aparecer, con mayor frecuencia en el panorama teatral español, una escritura dramática femenina. En *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Wilfred Floeck da cuenta del hecho de

que la llegada a los escenarios de las mujeres dramaturgas es inconstante hasta estas fechas:

La mujer llega a la escritura teatral cuando los escenarios comenzaron a reclamar temas que, por su minuciosidad o discreto nivel crítico, son aptos para desarrollos más intimistas. Ello, unido al deseo de afirmar un papel hasta el momento extraño a su campo de acción, hizo que aparecieran numerosos textos creados por mujeres. El éxito de alguna de ellas, como María Manuela Reina o Paloma Pedrero, junto con el incuestionable referente de generaciones anteriores que supone Ana Diosdado, ha animado a muchas otras a tentar la redacción de obras teatrales. De manera que los noventa sirvieron para normalizar el desembarco de autoras en el fenómeno de la escritura teatral. [Oliva, 2004(a): 321-322]

Así, pues, las mujeres han conseguido superar los límites fijados, sobre todo en el terreno comercial. Este tipo de teatro, definido por Juan Mayorga como una muestra de humorismo demasiado infantil para considerarse para adultos, estaría encabezado por Ana Diosdado y María Manuela Reina, quienes han logrado abrirse puertas a través de la risa fácil. En este sentido, el propio Mayorga se desentiende de dicha modalidad teatral para proclamar el desarrollo del «teatro de la experiencia» en el cual, aun usándose el elemento humorístico, las bases temáticas invitan a una reflexión:

El humor es un elemento frecuente en la escritura dramática última. No tanto la comicidad, que está presente también en algunas producciones, sino un humor que proporciona inevitablemente una perspectiva distanciadora y que evita el exceso de severidad en los planteamientos. La solemnidad y el tono apocalíptico propio de géneros anteriores se disuelven ahora en la ironía y se enfría mediante el guiño cómplice. [Pérez-Rasilla, 1997: 35-36]

Otros nombres destacados como Carmen Resino, Concha Romero o Paloma Pedrero configuran un teatro alejado de los circuitos comerciales<sup>4</sup>, aunque el caso de Paloma Pedrero es un

<sup>4</sup> La propia Itziar Pascual discurre sobre las dificultades con las que se topan los dramaturgos para estrenar: «Desde que tengo uso de memoria escénica, toda

tanto extraordinario, puesto que estrena con frecuencia en dichos ámbitos. De manera que el estreno de estas obras corría a cargo de las denominadas salas alternativas (Sala Cuarta Pared en Madrid o Sala Beckett en Barcelona, entre muchas otras), que se han convertido, desde finales del siglo XX, en centros impulsores de los nuevos talentos. La principal característica de estas salas se vincula con el espacio reducido que ofrecen, lo que permite una puesta en escena más austera y, por consiguiente, más económica:

El teatro de finales del siglo XX no es distinto del de principios de siglo solo por razones estéticas o filosóficas, sino sobre todo por razones económicas. Los dramaturgos actuales constituyen sus obras con monólogos o pocos personajes y tienen en su mente austeras puestas en escena, no porque su idea teatral sea siempre existencialista o antisocial, vestuarios y decorados como antes, a no ser que se trate de un zafio musical de éxito. [Perpinyà, 2008: 62]

Por otro lado, las dramaturgas intentan crear una nueva relación con su público, puesto que solicitan su participación activa durante el transcurso de la obra:

rechazamos convertir al espectador en sujeto pasivo que simplemente contempla una historia perfecta en sí misma; preferimos implicarle activamente en la interpretación y análisis de lo que ve, mediante pistas falsas, versiones que se oponen o contradicen, elipsis violentas, huecos que debe rellenar [Ortiz de Gondra, 2000: 31]

De esta manera se explica la presencia de medios audiovisuales o de escenas cortas con diálogos muy rápidos. Asimismo, la aparición

---

expresión de dificultad en la realización del hecho teatral ha estado concernida por la falta de espacios. La carencia de locales de ensayo, la imposibilidad de acceder a un teatro donde estrenar, la falta de espacios informativos donde difundir la propia actividad artística, la imposibilidad de permanecer en programación una vez estrenado el montaje por tratarse de fechas cerradas y no prorrogables, o la dificultad de salir de la propia comunidad autónoma para ofrecer el trabajo a otros públicos es algo más que una queja reiterada.» [Pascual, 2004(c): 12].

de las nuevas tecnologías logran desdibujar las dimensiones espacio-temporales porque intentan, en el caso del teatro alternativo, suplir la falta de medios. Por eso, aparecen toda una serie de obras con pocos personajes y decorado único:

los autores de esta promoción tienden a escribir obras con repartos reducidos, que no requieren un decorado elaborado pero que sí exigen la imaginación de los espectadores. El montaje de tales obras es relativamente barato, lo cual facilita las giras de las compañías. [Zatlin, 2001: 12]

Este aprovechamiento del espacio reducido no representa ninguna traba a la hora de conseguir espectáculos de gran valor literario y artístico, ya que toda la tensión de las acciones recae en la condensación tanto espacial como argumental, lo que permite el pleno desarrollo de la imaginación del espectador:

unos rasgos en común de gran parte del teatro alternativo son su modo teatralizante y su metateatralidad. Las obras escritas para pequeños teatros sin grandes recursos suelen ser teatralizantes: no hay el ilusionismo de una puesta en escena de lujo tan típico del teatro comercial, la acción no transcurre en el salón de estar de una familia de alta burguesía y el público no puede fingir que está presenciando algo que está pasando de verdad. [Zatlin, 2001: 14-15]

Estas dramaturgas emergentes, en los años de 1980, parten de un teatro, con claros tintes realistas, que incorpora otros lenguajes prestados (la música, la danza, el cine, etc.) para recrear temas propios de la cotidianidad. Como recuerda José Luis Alonso de Santos, el teatro se presenta como una herramienta para la comunicación de temas cotidianos que afectan al individuo, que se muestra atrapado en su soledad:

El teatro de los años ochenta y noventa: un teatro ciudadano, cuyos diálogos cortos, su rápida sucesión de escenas y su

lenguaje coloquial directo corresponde al ritmo febril de la gran ciudad. La evasión hacia lo privado se hace especialmente evidente allí donde, como en el caso de Paloma Pedrero, se hallan en primer plano los problemas personales de la búsqueda de identidad, sobre todo en el ámbito sexual. [Floeck, 1997: 13-14]

La década siguiente –la que sirve de punto de partida para el análisis–, también denominada «generación Bradomín»<sup>5</sup>, presenta una escritura teatral femenina alejada de los preceptos feministas de grandes dramaturgas como, la citada anteriormente, Paloma Pedrero o Lidia Falcón, de la década anterior. Como recuerda Floeck, las escritoras teatrales tienden a un rechazo de esta etiqueta que no les permite posicionarse a la misma altura que sus compañeros masculinos: «Las dramaturgas españolas tienen más bien la tendencia a acentuar la asexualidad del arte y del teatro y poner en primer plano el criterio de la calidad como rasgo diferenciador decisivo.» [Floeck, 1995(b): 49].

A su vez, es de recordar que esta nueva generación de dramaturgos posee una formación sólida conseguida en los diferentes talleres (como los cursos organizados por Sanchís Sinisterra desde el Obrador de la Sala Beckett), en las aulas especializadas de la RESAD o en el CNNT (Centro Nacional de Nuevas Tendencias, hoy desaparecido, pero que fue dirigido por Guillermo Heras). En este sentido, nace un nuevo concepto de

---

<sup>5</sup> Esta calificación procede del sonado premio Marqués de Bradomín. Este vio la luz en 1985 dando cuenta de un gran interés por rescatar y dar a conocer los nuevos creadores teatrales, menores de treinta años, del territorio español. Pero, nueve años más tarde, en 1994, después de haber servido de plataforma para toda una generación, desaparece dejando como único consuelo el haber descubierto algunos de los grandes dramaturgos que aparecen en la cartelera española como Sergi Bebel (fue el primer galardonado), Juan Mayorga o Rodrigo García. En 1995, un año después de su desaparición, el premio resurge debido al descontento de muchos de los creadores y de los artistas ya consagrados, gracias al Injuve (Instituto de la Juventud), decide recuperar las modalidades del premio con el propósito de dar aliento a la escena contemporánea española. A su vez, debemos recordar que el nombre de «Generación Bradomín» fue acuñado por la crítica teatral, mientras que los diferentes dramaturgos incluidos en ella no aceptan esta etiqueta.

dramaturgia, puesto que, al recibir dicha formación, asume una visión más conjunta del hecho teatral. Como subraya Borja Ortiz de Gondra, los dramaturgos de la década de los noventa –década en la que se inician las carreras dramáticas de Itziar Pascual, Laila Ripoll y Angélica Liddell– manifiestan un pleno conocimiento de la tarea de dirección escénica:

Parece haber un consenso en que la escritura dramática no es literatura, sino un híbrido a medio camino entre la página y el escenario. [...] Muchos autores vienen de otros campos del teatro (dirección, interpretación, etc.); la mayoría, se inserta con mayor o menor fortuna en el proceso de creación y ensayos; muchos incluso escriben por encargo de una compañía. Esto determina que, a la hora de enfrentarse con la página en blanco, tengan un bagaje y unas herramientas que no son puramente literarios. En este sentido, si en los años ochenta el director de escena usurpó el papel del autor, en los noventa muchos autores entran en los campos antes reservados a los directores de escena. [Ortiz de Gondra, 2000: 24]

No en vano Laila Ripoll y Angélica Liddell asumen el papel de directoras escénicas, aunque con motivaciones y objetivos sustancialmente distintos, como mostraré a continuación.

Ahora bien, es inevitable dar cuenta del hecho de que las diferentes obras estrenadas, a partir de la década de los 90, transmiten el punto de vista de las mujeres acerca de la vigencia de los valores patriarcales que atañen a la sociedad:

A menudo, en efecto, las artistas comentan que prestan especial atención a los personajes femeninos de los textos y que intentan liberarlos de los estereotipos que suelen atribuírseles. Intentan por lo tanto sacarlos de los modelos de seducción y maternidad que a menudo los tienen cautivos. [Féral, 2007: 112]

De ahí que, en muchas ocasiones, como recuerda Patricia O'Connor, las dramaturgas confieren a sus personajes femeninos el papel de denunciante de los estereotipos vinculados a la figura masculina:

En España, apenas hay dramaturgas hasta el siglo XX. Si la mirada masculina ha proyectado imágenes luminosas e interesadas de su propia caballerosidad y fuerza viril, la femenina denuncia su lado oscuro: egoísmo, brutalidad, traición. Las obras de mujeres a menudo se articulan en espacios cerrados poblados de objetos que aluden al encierro y exhibición de la mujer, como jaulas, peceras o rejas. [O'Connor, 1998: 12]

Las últimas dramaturgas, así como ellos, sus compañeros, intentan recrear un teatro basado en la cotidianidad, en su manera de ver la vida:

Se bucea en las historias más cotidianas para encontrar el material con que crear los textos. En este sentido, puede decirse que es una escritura comprometida, arriesgada y poco complaciente, una escritura que hurga en las heridas, que intenta revolver conciencias. [Ortiz de Gondra, 2000: 34]

Para ello, las escritoras dramáticas se expresan mediante un lenguaje que asume grandes tintes poéticos:

Las dramaturgas españolas de hoy desean transmitir a través de sus obras su manera de sentir y entender la vida. Pero a diferencia de las representantes de las generaciones anteriores, las llamas jóvenes lo quieren lograr investigando "en el terreno del lenguaje". En consecuencia, crean un lenguaje supernaturalista o hiperrealista, y así se derrumba la imagen estereotipada del lenguaje femenino dócil, difundida más bien por los críticos varones. [Aszyk, 1992: 58]

Como subraya Paloma Pedrero, la aparición de un teatro vinculado a un lenguaje poético depende de la mirada que cada autor proyecta sobre su creación:

Porque la verdadera transgresión no está en la estructura de la obra, la verdadera vulneración del orden establecido no está en cómo se dice, sino en lo que se dice y desde dónde se dice. Es como la poesía en el teatro, la poesía en el teatro no está solo en el lenguaje sino, sobre todo, en la mirada del autor. [Pedrero, 2001 (a): 19]

Este rescate del valor y de la fuerza de las palabras podría estar relacionado con el descenso tanto de estrenos de los autores contemporáneos como de los espectadores que se dirigen a los escenarios teatrales. En efecto, el teatro de finales del siglo XX y principios del XXI suele estar dirigido, por falta de medios económicos y estructurales, a un lector más que a un espectador. Esta razón podría también explicar la mayor preferencia, por parte de la última escritura dramática, de la puesta en escena de piezas teatrales breves e incluso, en el caso de Angélica Liddell, de acciones performativas, género a caballo entre la *performance* y el *Body Art*<sup>6</sup>. No obstante, las tres dramaturgas objeto de este estudio ponen de manifiesto tres maneras distintas de entender el hecho teatral, aunque coinciden en algunos puntos. Las tres utilizan con suma frecuencia la forma del monólogo o soliloquio para adentrar al lector/espectador en las emociones, en los pensamientos más íntimos de sus personajes, lo que denota la importancia que las tres escritoras confieren al lenguaje. Itziar Pascual parte de un lenguaje

---

<sup>6</sup> Según el *Diccionario de teatro* de Pavis, el *Body Art*: «Consiste en utilizar el propio cuerpo para infligirle maltratos a fin de transgredir la frontera entre lo real y la simulación, provocar la reacción del público o de la policía, protestar contra las guerras o masacres.» [Pavis, 2008: 57]

con claros tintes poéticos para denunciar los males de la sociedad y, especialmente, los que atañen a la mujer; Laila Ripoll propone constantes revisiones de hitos históricos para la creación de una memoria colectiva, que se ve reforzada por los espectáculos que ella misma dirige de los clásicos áureos; y Angélica Liddell parte de un lenguaje sumamente depurado, soez y violento, que busca despertar los sentimientos más profundos del ser humano, y del cuerpo como vehículo de transmisión del dolor tanto propio como ajeno. Se trata de tres puntos de partida totalmente divergente, tres formas de hacer teatro en nuestros tiempos.

## 2.2. Laila Ripoll: entre el verso y la prosa

Laila Ripoll es Licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramática (1987), además de obtener otros títulos como el de la Escuela de Compañía Nacional de Teatro Clásico o de Pedagogía Teatral. Estudió también Interiorismo en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, así como realizó estudios teatrales con Declan Donellan o dramaturgia con Mauricio Kartún, entre muchos otros. Laila Ripoll es realmente una mujer con una formación teatral de lo más abrumador y, sobre todo, variado, lo que le otorga nociones de todos los aspectos que configuran un espectáculo teatral. Como ella misma se califica, Ripoll es una verdadera «teatrística»<sup>7</sup>. Fue actriz de numerosos montajes, escenógrafa, diseñadora de vestuario e iluminación. De hecho, entró en el ámbito teatral desde la vertiente actoral, que pronto debería quedarse relegada a un tercer plano porque, hoy en día, es más conocida por su labor como directora escénica y dramaturga. En efecto, Ripoll logró hacerse un nombre entre el colectivo de dirección escénica gracias a los diferentes montajes que realizó tanto con su compañía Producciones Micomición como con sus colaboraciones con otros dramaturgos o entidades.

Gracias a las representaciones dirigidas en el seno de su compañía, Ripoll se ha convertido en un referente imprescindible de la puesta en escena de espectáculos áureo, sobre todo en cuanto Lope de Vega. Tanto es así que suele ser invitada en conferencias y

---

<sup>7</sup> En la entrevista realizada por Margarita Reiz, Laila Ripoll anuncia su preferencia a definirse a sí misma como teatrística o teatrera: «Hay una palabra en América Latina que se usa mucho: «ser teatrística». No es especializarse en un campo, sino controlar un poco todos los aspectos de lo que es el teatro. Y nunca me definiría a mí misma como directora de escena, porque no sé... es una esquizofrenia, no sé si soy actriz, si soy directora, si soy autora, pedagoga... No lo sé. Más me gusta eso, el término ser teatrística o ser teatrero.» [Reiz, 2005: 565].

charlas que tratan sobre la obra del Fénix de los Ingenios con suma frecuencia. Sin embargo, no solo se ha dedicado al rescate de textos de autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca, sino que también escenifica espectáculos contemporáneos, tanto suyos como ajenos.

Por otro lado, la labor dramatúrgica de la directora le ha supuesto cierta notoriedad entre los escritores de teatro contemporáneo. Laila Ripoll encierra un universo que persigue la creación de una memoria histórica colectiva, lo que permite dar cuenta, como en el caso de Itziar Pascual, de una gran conexión entre todas sus piezas, basada en la necesidad de rescatar del olvido las voces anónimas, silenciadas durante décadas de los episodios más truculentos de la historia de España. En este sentido, la labor de Ripoll pretende hurgar en cada acontecimiento histórico que los propios historiadores parecen haber pasado por alto y que, muchas veces, apenas son conocidos por sus coetáneos. Ambas dramaturgas sienten un profundo compromiso con la historia y, sobre todo, la historia silenciada, que debe aflorar en las conciencias para permanecer en ellas, para que no se pueda decir que no se sabía nada y para que las víctimas, los silenciados, tengan el derecho a expresar sus sufrimientos, sus vivencias con total libertad y ser escuchados por el resto de la sociedad.

### 2.2.1. Su labor como directora escénica

Desde hace ya más de veinte años, Laila Ripoll, con su compañía teatral Producciones Micomicón –nombre de clara ascendencia cervantina–, creada en 1991 junto a Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero, dirigió una gran cantidad de espectáculos. La mayoría de ellos son adaptación de piezas del Siglo de Oro, pero también hay espectáculos de dramaturgos contemporáneos, así como de su propia autoría.

Año	Obras dirigidas	Compañía	Autores y/o obras
1992	<i>Larga espera</i>	Centro Nacional de Teatro	Laura Zubiarrain y Juan Antonio Hormigón
1992	<i>Los melindres de Belisa</i>	Micomicón	Lope de Vega
1993	<i>El acero de Madrid</i>	Micomicón	Lope de Vega
1994	<i>Mudarra</i>	Micomicón	<i>El bastardo Mudarra</i> de Lope de Vega y <i>La tragedia de los siete Infantes de Lara</i> de Juan de la Cueva
1996	<i>Ande yo caliente (de guerra, amor y humor en el Siglo de Oro)</i> (Con la colaboración de Manuel Llorente)	Micomicón	Basado en varios textos del Siglo de Oro.
1997	<i>La dama boba</i>	Micomicón	Lope de Vega
1998	<i>Macbeth</i> (Con la colaboración de Miguel Seabra)	Micomicón	Shakespeare.
1999	<i>El Retablo de Maese Pedro</i> (Con dirección de orquesta de Odón Alonso)	Micomicón	Manuel de Falla, Cervantes, Francisco de Quevedo y Francisco de Ávila
1999	<i>La ciudad sitiada</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2000	<i>Asesinato en la calle Illinois</i>	Micomicón	Lucía de la Maza Cabrera
2001	<i>Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2002	<i>Jocoserías</i>	Micomicón	Manuel Llorente (basado en textos de Calderón de la

			Barca y Quiñones de Benavente)
2002	<i>Fulgor y muerte de Joaquín Murieta</i>	Oh la la! Triatro	Neruda
2004	<i>Castrucho</i>	Micomicón	<i>El rufián Castrucho</i> de Lope de Vega
2005	<i>¡Águilas y Lobos de Plata!</i>	Amalgama	<i>Comedias bárbaras</i> de Valle-Inclán
2005	<i>Mihura Motel</i>	Teatro Español	Ignacio García May
2006	<i>Los niños perdidos</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2006	<i>Barcelona, mapa de sombras</i>	Centro Dramático Nacional	Lluïsa Cunillé
2006	<i>Cancionero republicano, ecos de guerra y esperanza</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2007	<i>Del rey abajo ninguno</i>	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Rojas Zorrilla
2007	<i>Fuente Ovejuna</i>	Micomicón	Lope de Vega
2008	<i>El árbol de la esperanza</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2008	<i>Basta que me escuchen las estrellas</i>	Micomicón	Laila Ripoll y Manuel Llorente (basado en textos de Lope de Vega)
2008	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Micomicón	Shakespeare
2008	<i>Don Juan Tenorio</i>	Escaramán Teatro	Zorrilla
2009	<i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i>	Micomicón	Lope de Vega
2010	<i>Paseo romántico: La pasión española del siglo XIX</i>	Producciones Andrea D'Odorico	Juan Carlos Plaza-Asperilla (Basado en textos de Larra, Rosalía de Castro, Espronceda, Zorrilla, Duque de Rivas y Bécquer)
2011	<i>Santa Perpetua</i>	Micomicón	Laila Ripoll
2011	<i>La asamblea de las mujeres</i>	Festival de Mérida	Aristófanes
2011	<i>Antígona</i>	Cuarta Aparte	Sobre los textos de Sófocles, Brecht y Anouilh
2011	<i>Bodas de sangre</i>	La Lavandería	Federico García Lorca
2012	<i>Teatro de las circunstancias</i>	La Casa Encendida	Max Aub (lectura dramatizada)
2012	<i>La dama boba</i>	Micomicón	Lope de Vega
2013	<i>Paradero desconocido</i>	Producciones Andrea	Kressmann Taylor

		D'Odorico	
2014	<i>El triángulo azul</i>	Micomicón	Mariano Llorente y Laila Ripoll
2014	<i>Así es y así fue. España: de los Trastámara a los Austrias</i>	Producciones Andrea D'Odorico	Juan Carlos Plaza-Asperilla

### 2.2.1.1. El teatro áureo

Como se aprecia en el cuadro anterior, Ripoll apuesta firmemente por la recuperación y la actualización de los clásicos del Siglo de Oro. Este interés por el teatro áureo no representa ninguna novedad ni excepcionalidad, ya que nos encontramos en un momento histórico en el cual florecen las compañías que se dedican a la representación de los clásicos. Pero, la relectura de estos textos por parte Ripoll constituye, sin duda alguna, uno de los mayores referentes de la escena clásica española, que le ha valido formar parte del consejo asesor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y del consejo del teatro del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.

Para la directora madrileña, el teatro áureo representa una fuente de investigación tanto teórica como práctica porque «el alma de estos textos [...] nos interesa, [...] su forma, su ritual, sus situaciones, sus riquísimos personajes [...], su sabrosa mezcla, como decía Brook, entre lo sagrado y lo tosco.» [Llorente y Ripoll, 2000: 32]. Toda una alabanza íntimamente relacionada con el uso del verso que «empuja, seduce, construye una partitura» [Llorente y

Ripoll, 2000:31]. En este sentido, la buena dicción de los versos se ha convertido en una de las tareas más importantes para la directora escénica. Ella impartió diversos talleres destinados a actores, así como clases de interpretación, sobre todo en la escuela La Lavandería, plataforma desde la cual consigue la mayoría de su cantera actoral.

Por otro lado, las diferentes puestas en escena de los clásicos ponen de manifiesto la necesidad de retomarlos y adaptarlos a la escena actual, es decir, a la realidad del espectador, para, así, divulgarlos con mayor facilidad. Pero se trata de una recuperación que pretende alejarse de la mera exposición de unos personajes, de unos motivos que no tienen ningún punto de correlación en el momento presente del espectador. No hay que representar a fantoches, a personajes deshumanizados, sino agitar a la conciencia del público poniendo de relieve la vigencia de los textos clásicos:

Me preguntaba por qué aquí [a diferencia del teatro británico] no somos capaces de hacer algo así, con el material que tenemos, por qué no somos capaces de hacer lo que nos dé la gana con este material, al mismo tiempo siendo muy respetuosos con el verso y haciéndolo muy bien... [Reiz, 2005: 565]

Ripoll se propone, pues, renovar a los clásicos, es decir, la imagen antigua que de ellos se desprende, para revelar su capacidad de extraer la fuerza que se agita en ellos. En este sentido, la actualización del contenido textual no pasa por la reescritura del texto, sino por la puesta en escena, ya que esta permite desentrañar la lectura de la directora y su actualización en los tiempos modernos. Las piezas clásicas deben contemplarse, entonces, como un

material desde el cual la reflexión propia emerge, es decir, como un pre-texto<sup>8</sup>.

Estas obras, que en su mayoría versiona Laila Ripoll, muestran una gran fidelidad a los versos del Siglo de Oro y, sobre todo a los textos de Lope de Vega, autor especialmente representado por la compañía, aunque a menudo la directora adapta algunos de ellos para una mayor comprensión del público. Así, los versos adquieren una tonalidad totalmente renovada, puesto que se aleja de la simple dicción monótona, potenciando la penetración del espectador en la representación. Es decir, el público ya no se encuentra frente a una suerte de documento histórico, un espectáculo que intenta reproducir la fijación textual de la época, sino que Ripoll pretende despertar al espectador y mostrarle que los clásicos siguen vigentes, que cualquiera se puede identificar con ellos.

---

<sup>8</sup> Utilizo esta grafía de la palabra «pretexto» porque quiero marcar el juego dialéctico que ofrece. En efecto, el pretexto sería el texto mismo, pero se puede entender como un texto previo que, a su vez, sirve de pretexto para la construcción de un nuevo discurso basado en él, pero con un profundo afán de renovación.

### 2.2.1.2. El teatro contemporáneo

Laila Ripoll también ha dirigido algunos espectáculos de dramaturgos contemporáneos (*Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé o *Mihura Motel* de Ignacio García May, entre otros). Estas puestas escenas, al menos en su mayoría, son el fruto de encargos que los propios dramaturgos o las compañías solicitaron a la directora madrileña. No obstante, en estos montajes se puede apreciar una cierta similitud con las técnicas dramáticas que Ripoll utiliza en sus textos. En efecto, se percibe un gusto por el humor, que permite poner cierta distancia entre el texto y el lector/espectador, que también intenta frivolar –no en el sentido de quitar importancia, sino de crear una risa ácida– acontecimientos para construir una reflexión, así como el rescate de personajes o hechos históricos que corren en paralelo a su afán por retomar los hilos de su reivindicación de la memoria histórica.

Por otro lado, la dirección escénica de sus propios textos dramáticos es una constante en su trabajo. Se puede apuntar el hecho de que, al poseer una compañía, le es mucho más cómodo representar un texto, sin tener que mutilarlo –sin olvidar que el gasto sería también menor–. Además, ella misma reconoce que muchas veces escribe los papeles de sus obras para los actores de Micomicón. Lamentablemente, no todos los sectores ni las comunidades autónomas le permiten representar sus obras porque trata de temas históricos que incomodan a mucha gente.

### 2.2.2. Su labor como dramaturga

Aunque es más conocida por su faceta de directora escénica, Laila Ripoll también es autora de numerosas piezas teatrales de gran calidad, que poco a poco ha ido conquistando los escenarios. De hecho, recibió el Premio Ojo Crítico de Teatro de Radio Nacional de España en 2002 por toda su trayectoria artística. Ripoll elaboró muchas versiones de textos de teatro del Siglo de Oro, no solo para su compañía Micomicón, sino también por otras entidades, pero, puesto que mi propósito es el estudio de la dramaturgia contemporánea, no trataré dichas versiones. Por otro lado, algunos textos de la dramaturga no fueron nunca publicados como sería el caso de *Mudos*, *Basta que me escuchen las estrellas*, *Cancionero republicano* y *Luz de tinieblas*, por lo que no las incluiré en mi análisis. Tampoco estudiaré el texto *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)* porque fue escrito para un público infantil, y su análisis rebasaría los límites de mi investigación.

Año	Obras
1996	<i>La ciudad sitiada</i> (Premio Caja España, 1996)
1997	<i>Árbol de la esperanza</i>
1998	<i>Unos cuantos piquetitos</i>
2001	<i>El día más feliz de nuestra vida</i>
2001	<i>Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)</i> (Mención especial del jurado del Premio M <sup>a</sup> Teresa León, Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática 2002, Finalista Premios Max al mejor texto teatral en castellano)
2002	<i>Víctor Bevch</i> (Con la colaboración de Ana Pimenta)
2003	<i>La frontera</i>
2005	<i>Los niños perdidos</i> (Premio del Público al Mejor Espectáculo del Festival de Ribadavia, 2006, Premio al Mejor Espectáculo en Gira de la Feria de Huesca, 2006 y Finalista Premio Max Espectáculo Revelación, 2006)
2006	<i>Cancionero Republicano, ecos de guerra y esperanza</i> (Premio Lealtad Republicana de la Asociación Manuel Azaña, 2007)
2006	<i>Once de marzo</i>

2006	<i>Pronovias</i>
2006	<i>Guernica: el último viaje</i> (Radioteatro)
2007	<i>El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)</i>
2008	<i>Basta que me escuchen las estrellas</i> (Con la colaboración de Mariano Llorente)
2008	<i>El convoy de los 927</i> (Radioteatro)
2008	<i>Mudos</i>
2008	<i>So happy together</i> (Con la colaboración de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Jesús Laiz)
2009	<i>Hueso de pollo</i> (Dentro del espectáculo colectivo <i>Restos</i> )
2011	<i>Santa Perpetua</i> (Finalista Premio Valle-Inclán, 2010)
2012	<i>Luz de tinieblas</i>
2014	<i>El triángulo azul</i> (Con la colaboración de Mariano Llorente)

Después de este recuento de la producción dramática de Laila Ripoll, se puede comprobar que la escritura de piezas se multiplicado considerablemente. Además, al fijarse más detenidamente sobre sus creaciones, estas se encuentran sumamente interconectadas, como ocurre con el procedimiento teatral de Itziar Pascual y Angélica Liddell. En efecto, la directora escénica opta por la escritura de monólogos que los diferentes personajes entrecruzan para expresar sus pensamientos más íntimos. Se trata de monólogos que no necesitan ningún tipo de respuesta de su interlocutor porque se enfrentan directamente con la realidad. Una realidad que proviene de su necesidad de expresar sus sentimientos frente a determinadas situaciones. En una entrevista, Ripoll declara que «Las cosas que yo escribo es porque las quiero vomitar: son cosas que me remueven [...]». [Henríquez, 2005: 120]. Como en el caso de la dramaturgia de Pascual, los límites espacio-temporales se desdibujan en clara búsqueda de una recuperación de la memoria histórica no solo personal, sino colectiva en un profundo afán de denuncia y superación de los acontecimientos pasados. Ripoll indaga en numerosos textos sobre los estragos de la Guerra Civil Española porque su propia familia fue

víctima de ello. La dramaturgia de la directora también abunda en la recuperación de la tradición española más popular, ya que las raíces culturales de un país permiten el rescate de la historia de un país: «También nos queremos olvidar de lo que hemos sido hasta antes de ayer y así no se va a ningún sitio, sin saber de dónde viene uno y por qué pasan las cosas.» [Henríquez, 2005: 121]. De modo que este legado histórico personal y común a toda la población, esta búsqueda de la tradición popular y, de alguna manera, ancestral, puesto que muchos han perdido las referencias o los significados de estas, desemboca en una dignificación artística de este sustrato tradicional.

### 2.3. Angélica Liddell: El teatro o la vida

Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid, Angélica Liddell, pseudónimo de Angélica González, inicia su carrera teatral, ingresando en una compañía de teatro *amateur*, Futuro imperfecto, con la cual empezó a desarrollar sus aptitudes como actriz hasta inscribirse en la Escuela de Arte Dramático a los 23 años. Su iniciación a la escritura dramática tiene lugar en 1988 con la presentación de su pieza *Greta quiere suicidarse*, obra ganadora del Premio «Ciudad de Alcorcón». En 1993, Liddell constituye, junto al actor Gumersindo Puche, la compañía Atra Bilis, cuyo primer estreno verá la luz un año más tarde con el espectáculo *El jardín de las mandrágoras*. La constitución de esta compañía le permite montar todos sus espectáculos y, de esta manera, mantener una línea coherente en su trayectoria, sin modificar sus diálogos, temas o puestas en escena. Es curioso comprobar que el nombre de la compañía de Liddell coincide con una pieza de Ripoll. Hay que recordar que el término «atrabilis», según la RAE, hace referencia a uno de los cuatro humores del organismo, dictaminados por Hipócrates y Galeno. Se trata de la bilis negra que se caracteriza por ser un estado de depresión, de profunda melancolía. Es un elemento que define con suma precisión la empresa de Angélica Liddell, como se verá a continuación. Por lo que atañe a la obra de Laila Ripoll, en esta pieza, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, el título alude directamente a las cuatro ancianas protagonistas, todas ellas enamoradas del mismo hombre, y que viven agriamente sometidas a un profundo rencor.

Otro punto común entre Angélica Liddell y Laila Ripoll es el carácter polifacético que ambas asumen en la producción teatral, las

dos han desarrollado parte de su carrera como actriz –aunque Laila Ripoll ya no actúa en la actualidad–, directora escénica y dramaturga, pero, en el caso de Liddell, también escribe poesía, ensayos y cuentos. Como confiesa la dramaturga en una entrevista conducida por Fermín Cabal: «Digo que las dirijo, que las interpreto, pero en realidad no me lo tomo como aspectos separados... Desde un principio lo he hecho así, me parece un proceso natural que me causa ningún problema, dirigir, escribir, interpretar...» [Cabal, 2009: 366].

Liddell recibió el Premio Ojo Crítico Segundo Milenio en 2005 por toda su trayectoria y el Premio Valle-Inclán en 2008. Desde sus comienzos, el teatro de Liddell se caracteriza por «un tratamiento más lírico de la palabra escénica» [Cornago, 2005(a): 60]. Pero no se trata del mismo tinte poético que encontramos en las obras de Laila Ripoll o Itziar Pascual en las que la palabra sustenta todo el peso dramático, sino, en tanto escénica, se trata de una corporeización del lenguaje. Cada palabra de la dramaturga es elegida concienzudamente para herir, a la vez que provoca el ritmo acelerado y vertiginoso de sus espectáculos. Esta aceleración se acompaña, necesariamente, con la explosión de un cuerpo frenético, por lo que palabra y cuerpo se transforman en dos aliados unidos en el intento de expresar la realidad más cruda, más violenta porque: «La escena no es el lugar de la realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena el texto va a morir.» [Cornago, 2005(b): 323]. En la entrevista que concedió a Fermín Cabal [2009: 365], la dramaturga confiesa que siente una profunda vergüenza por sus primeros textos como *El jardín de las mandrágoras*, *La cuarta rosa* o *La carnivoría*, que ella misma destruyó y no quiere divulgar bajo ningún concepto. De ahí que algunos textos no podrán ser estudiados en este trabajo.

<b>Año</b>	<b>Obras</b>
1988	<i>Greta quiere suicidarse</i> (Premio VIII Certámenes Literarios nacionales "Ciudad de Alcorcón")
1990	<i>La condesa y la importancia de las matemáticas</i>
1991	<i>El jardín de las mandrágoras</i>
1992	<i>La cuarta rosa</i>
1993	<i>Leda</i>
1993	<i>Dolorosa</i>
1994	<i>El amor que no se atreve a decir su nombre</i>
1995	<i>En el suspiro</i>
1996	<i>Suicidio de amor por un difunto desconocido</i>
1996	<i>Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas</i>
1997	<i>Frankenstein</i>
1997	<i>Menos muertos</i>
1998	<i>Amargo y recordada y la voluntad de los insectos</i>
1998	<i>El lucernario embozado</i>
1998	<i>La falsa suicida</i>
1999	<i>Camisones para morir</i>
1999	<i>Agua y limonada en el Madison Square Garden</i>
2000	<i>Perro muerto en tintorería: Los fuertes</i> (Premio notodo del público al mejor espectáculo, 2007)
2001	<i>Haemorroísa</i>
2001	<i>Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer</i>
2001	<i>El matrimonio Palavraskis</i>
2002	<i>Once upon a time in West Asphixia</i>
2002	<i>Los deseos de Amherts</i>
2002	<i>Vomitorio del santo</i>
2003	<i>Lesiones incompatibles con la vida</i>
2003	<i>Y tu mejor sangre</i>
2003	<i>Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y Extinción</i> (Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América / Escena Contemporánea)
2003	<i>Hysterica Passio</i>
2003	<i>Y los peces salieron a combatir contra los hombres</i>
2004	<i>Enero</i>
2004	<i>Broken Blossoms</i>
2004	<i>Mi relación con la comida</i> (Premio SGAE de Teatro)
2004	<i>La cocina de Sócrates</i>
2005	<i>Y cómo no se pudo: Blancanieves</i>
2005	<i>Confesión número tres o Yo no soy bonita</i>
2005	<i>El año de Ricardo</i> (Finalista del Premio de Teatro Caja España y Premio Valle-Inclán, 2008)

2005	<i>Trilogía de los desechables</i>
2006	<i>La Peste del caballo</i>
2006	<i>La taza de Wittgenstein</i>
2006	<i>Boxeo para células y planetas</i>
2006	<i>Un tiempo para la diferencia</i>
2007	<i>Belgrado o Canta lengua el misterio de tu cuerpo gloriosos</i> (Accésit del Premio Lope de Vega, 2007)
2007	<i>La historia es la domadora del sufrimiento</i>
2007	<i>Ni siquiera el fuego goza de buena salud</i>
2008	<i>La desobediencia</i>
2008	<i>Anfaegtelse</i>
2009	<i>Venecia</i>
2009	<i>La casa de la fuerza</i> (Premio Nacional de Literatura Dramática, 2012)
2009	<i>Te haré invencible con mi derrota, Jackie</i>
2009	<i>Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo</i>
2011	<i>Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation</i>
2012	<i>Ping Pang Qiu</i>
2013	<i>Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)</i>
2014	<i>You are my destiny (La violación de Lucrecia)</i>
2014	<i>Tandy</i>

En cuanto a su producción teatral, no solo aparecen textos de duración más convencional, sino acciones preformativas que se caracterizan por ser piezas muy cortas que carecen de una estructura al uso para conducir al lector/espectador hacia una reflexión específica. Lo más novedoso de la propuesta escénica de la dramaturga reside en su concepción teatral. En efecto, Liddell plantea el teatro desde la intimidad misma del ser humano, lo que confiere a su teatro claros tintes autobiográficos. Si bien en los otros géneros literarios la presencia de la autobiografía resulta muy común, en el ámbito teatral parece que dicha presencia no se ha remarcado todavía suficientemente. Así pues, el lector/espectador se encuentra frente a un espectáculo en primera persona, es decir, un espectáculo que nace de las vivencias más íntimas de la dramaturga

como si se tratase de una confesión. Si Laila Ripoll parte de la necesidad de crear una memoria personal y colectiva al rescatar episodios y personajes concretos, Liddell ofrece su propia experiencia en un diálogo intersubjetivo, puesto que concibe el teatro como un espacio en el cual exorciza todos sus miedos, angustias, preocupaciones: «no trabaja para mostrarnos un compromiso o una ideología, sino por la profunda necesidad de mostrar lo que la hiere profundamente, la cara más terrible, violenta e imbécil de la realidad.» [Micu, 2005: 125]. Su teatro es una autobiografía en continuo proceso de redacción, una confesión desde la subjetividad de sus sentimientos. Ella misma afirma en una conferencia, titulada «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», que su protagonismo escénico responde a su profunda necesidad de convertir su teatro en un acto de resistencia en contra de la humanidad:

La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor, sin personaje, sin argumento, frente al argumento de la guerra el autor se presenta sin argumento. El personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo como acto de resistencia frente a la desaparición del hombre, frente a la muerte, frente a la desaparición de lo individual en la era de la masificación, en la era del fracaso del humanismo. [Liddell, 2005(d): 69]

El teatro de Angélica Liddell, en clara consonancia con el pensamiento de Antonin Artaud, se convierte en «el mito del fin, un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismo y condenados a repetir fatalmente ese fin en cada representación.» [Cornago, 2005(a): 63]. Como también apunta Montero en el prólogo a la *Trilogía: Actos de resistencia* de Liddell: «las palabras dramáticas son palabras

enfermas que van a morir en el escenario, en la voz y en el cuerpo del actor. Así tanto la escena como el cuerpo del actor son sacrificiales.» [Montero, 2007: 5] Se trata de un ritual basado en el dolor de la existencia desde la violencia y la perversidad. De modo que la expresión del dolor se percibe como el único medio posible para llegar a la verdad del ser, a la realidad que le rodea. El horror de la existencia humana se alía a la búsqueda de la belleza a través de la palabra y del cuerpo.

## 2.4. Itziar Pascual: Polivalencia teatral

La actividad teatral de Itziar Pascual demuestra, como ella misma confiesa en una entrevista en la revista *Anagnórisis*, su profundo compromiso con el hecho teatral:

Intento comprender el teatro como una práctica creativa, pero también como un territorio de pensamiento y de crítica. La perspectiva teórica me permite interrogar a la creación, plantearle problemas concretos; la práctica me permite realizar las hipótesis en acciones precisas; y el trabajo docente es el laboratorio vivo de ambas. Hoy me parecen estas perspectivas complementarias y necesarias.<sup>9</sup>

Así pues, en primer lugar, Itziar Pascual se ha abierto paso en la crítica teatral a través del análisis y de la divulgación de toda una serie de dramaturgos, tanto coetáneos como de generaciones anteriores, caídos en el olvido:

La práctica de la *Damnatio Memoriae* implicaba la supresión en cualquier texto de la referencia explícita o alusiva a la persona, la destrucción de las esculturas que la representaban. Es decir: la exclusión de la memoria, pública e histórica, hasta eliminar todo testimonio de su existencia. [...] nuestra tarea está en el compromiso de pelear contra ese olvido que asocia perversamente los conceptos de invisibilidad e inexistencia. [...] Nosotras, las mujeres del espectáculo, sabemos que la memoria de lo efímero es fundamental. [Pascual, 2005(j): 102-103]

En segundo lugar, su implicación en los diferentes proyectos propuestos por la AMAEM, gran plataforma que da visibilidad a muchas profesionales de la escena, entronca con su preocupación por la presencia femenina en las diversas profesiones que hacen posible la representación escénica. Por último, su condición de

---

<sup>9</sup> La entrevista se ha publicado en formato digital el 1 de junio 2010 <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/Entrevista\\_Itziar\\_Pascual.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/Entrevista_Itziar_Pascual.pdf)>

dramaturga –condición que le ha abierto las puertas de la enseñanza en la RESAD– se constituye como un intento de plasmar todas las preocupaciones tanto personales como sociales que la rodean. En este sentido, toda la obra de Itziar Pascual mantiene grandes puntos de confluencia entre sí.

### **2.4.1. Su labor como crítica teatral**

Licenciada en Ciencia de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, especialidad en la que también cursó los estudios de doctorado, Itziar Pascual ha desempeñado su actividad periodística en la radio (Cadena Ser); ha colaborado de manera reiterada en el suplemento cultural *Metrópli* del periódico *El Mundo*, así como en diversas revistas de carácter más especializado en materias literarias y, más concretamente, teatrales (*El Público*, *Primer Acto*, *Revista ADE*, *Escena*, *Acotaciones*, *Las puertas del Drama* o *Estreno*, de la que fue directora durante una temporada). En este estudio, sin desestimar sus incursiones en los diferentes medios de comunicación, me centraré en las críticas de carácter teatral para poner de manifiesto el intento de Itziar Pascual por dar visibilidad a las voces de las dramaturgas españolas contemporáneas y rescatar algunas figuras, ya sean coetáneas o anteriores, cuyo punto de partida recae en el tema histórico, lo que permite enlazar con la temática presente en el conjunto de obras de Itziar Pascual.

Su labor crítica reside en la elaboración de reseñas de estrenos, de festivales, así como de ensayos dirigidos a figuras

teatrales contemporáneas. En esta última vertiente se asoman dos grandes puntos de interés: por un lado, la recuperación de grandes figuras teatrales caídas en el olvido y, por otro, la reivindicación de la presencia de figuras femeninas en el devenir escénico. En efecto, estoy pensando en un ensayo dedicado a la memoria de Max Aub<sup>10</sup> u otro a Jardiel Poncela<sup>11</sup>. Ahí, se plantea la injusta omisión escénica que reciben las obras de estos dramaturgos olvidados, ya que sus creaciones plantean temas todavía vigentes en la actualidad:

El drama de un dramaturgo que escribe, feroz, tenazmente, para un país que no existe, para un escenario que no existe, para un público que no existe. Esa pelea brutal con la realidad, demoledora, es un combate en el que solo puede existir la victoria del tiempo: que el porvenir dote a esos textos de la patria de la que carecieron en su génesis. [Pascual, 2003(d): 84]

---

<sup>10</sup> «El transtierro de Max Aub no comienza con el final de la guerra civil y su marcha a Francia o a México. Ha empezado antes, en su praxis escénica en Valencia, con *El Búho*. Max es un transterrado en el seno de la propia II República, en el país y el arte que ha escogido para ser quien es, en el país en el que ha elaborado el proyecto de un Teatro Nacional que no verá la luz. Las renovaciones escénicas que propugnan Max Aub, Rafael Alberti, María Teresa León, Margarita Xirgu, o Federico García Lorca, por citar sólo algunas de las figuras aludidas o presentes en el espectáculo, conviven con unas carteleras teatrales en Madrid y Barcelona habitadas por los éxitos de Álvarez Quintero, Marquina, o Muñoz Seca. [...] Un laberinto libresco, concebido por Manuel Zuriaga y Joseph Simón, rodea al Max Aub de *Transterrados*, habitado de todos esos dramas que según el propio Max no fueron escritos por él, sino que se los escribió la Historia.» [Pascual, 2003(d): 84].

<sup>11</sup> «Este conjunto de comediógrafos, que tanto aportó al conjunto de la historia del humor inteligente, sofisticado y sutil en nuestra literatura dramática, no ha contado con un seguimiento riguroso, que supiera destacar todo su valor. La historia, a veces, abandona en la desmemoria a algunos de sus hijos más brillantes. En el caso de este grupo, eclipsado tal vez por una de las expresiones más lúcidas, enriquecedoras y brillantes de nuestra lengua, —el otro 27- asistimos a un devenir artístico, estético y social que no le fue propicio. [Pascual, 1998(d): 233] Ser hijo del tiempo al que se pertenece puede ser un acto de lucidez y un pecado. Y él, que había aspirado a ver nacer un mundo artístico en el que la comedia fuera reina, fue testigo de una sociedad que perdió la posibilidad de soñar. [...] Y en las décadas sucesivas, esta generación sería incomprendida. Tachada de escapista, huidiza, ausente de compromiso político alguno.» [Pascual, 1998(d): 234].

En este sentido, Itziar Pascual demuestra la necesidad de una constante revalorización de las grandes figuras que han posibilitado la evolución del género teatral. Se puede suponer que, a partir de esta carencia, la dramaturga intenta proclamar un estado de la cuestión del teatro de hoy en día. A su vez, se puede entrever cierto afán por reconstruir un panorama histórico teatral más personal y más afín a sus convicciones y gustos escénicos.

En cuanto a su reivindicación de la presencia femenina en el espacio escénico, esta se opera tanto por medio de la glosa del trabajo de artistas concretas como de un análisis monográfico acerca de los personajes puestos en escena<sup>12</sup>. De hecho, ella misma comenta su propósito es: «Escribir una secuencia dramática sobre las mujeres del Mediterráneo. Rendir homenaje a las mujeres de nuestra memoria teatral, las mujeres que han forjado algunas de las mejores páginas de nuestro teatro» [Pascual, 2002(d): 41]. De manera que, como ocurre con los dramaturgos olvidados a los que acabo de aludir, Itziar Pascual se dispone a rastrear e indagar en los vacíos marcados por la historia del teatro nacional, la presencia de las mujeres en los escenarios: «Y una sociedad de la creatividad es aquella, sin duda, en la que las mujeres tienen voz y voto para mostrar su visión del mundo.» [Pascual, 2008: 121]. Su empresa no solo debe entenderse desde la condición femenina característica de la dramaturga como si hablásemos de una búsqueda feminista, sino que se trata de buscar otras voces a través de las cuales se vuelve posible una identificación, una comparación. Adelanto que, según las

---

<sup>12</sup> «Antonia Bueno juega con las coordenadas del espacio/tiempo, proponiéndonos un atinado encuentro entre el pasado y el presente, la leyenda y el mundo inmediato [...] Zahra, la andalusí y la magrebí, la del pasado y la del presente, se entrecruzan así para proponer un nuevo final a la Historia. Un final que concierna a la libertad, a la hipótesis de futuro, de esperanza y porvenir. Ellas son, pues así se definen, las vengadoras del tiempo, de un largo silencio de siglos.» [Pascual, 2002(c): 66-68].

teorías psicoanalistas, el sujeto necesita la presencia del «otro» para proyectar su identidad. En este sentido, Itziar Pascual, como también lo hace Laila Ripoll, a través de este rescate de voces arrinconadas, abre otros caminos de comunicación e interacción.

Sin embargo, la dramaturga madrileña no solo se limita a estas dos vías de exploración, sino que también da cuenta de su admiración a dos dramaturgos vascos, Enkani Genua y Borja Ortiz de Gondra, que han escrito dos obras, respectivamente, en las que se recrea la situación política de su lugar de procedencia desde la intrahistoria de personajes anónimos, desde la intimidad familiar. Aquí, Itziar Pascual parece alejarse de las dos vertientes ensayísticas a las cuales se suele acercarse, aunque solo sea un engaño porque, por un lado, Enkani Genua es una dramaturga poco divulgada y, por otro, Borja Ortiz de Gondra también representa una figura emergente del panorama teatral español contemporáneo.

A pesar de configurar unas directrices dispares, estas tres posturas temáticas a las que se suscribe la dramaturga comparten un gran paralelismo con la concepción poética más intrínseca de la obra dramática de la escritora. En efecto, ella –pero también Ripoll y Liddell– confiere primordial importancia al tema de la memoria, tanto en su vertiente del recuerdo como del olvido. De hecho, cuando hace referencia a la empresa desarrollada por la AMAEM, Itziar Pascual recuerda que:

nuestra tarea está en el compromiso de pelear contra ese olvido, que asocia perversamente los conceptos de invisibilidad e inexistencia. [...] Nosotras, las mujeres del espectáculo, sabemos que la memoria de lo efímero es fundamental. [Pascual, 2005(j): 103]

### 2.4.2. La AMAEM o la necesidad del asociacionismo

Antes de tratar de la AMAEM (Asociación de Mujeres de Artes Escénicas de Madrid), hay que recordar que el asociacionismo femenino tiene una larga trayectoria. En los años de 1920, se crea la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), cuyo objetivo recaía en la reclamación de los derechos de la mujer. En 1926, se funda el Lyceum Club Femenino, primera asociación cultural de mujeres, estrechamente vinculado con la Residencia de Señoritas, ambos dirigidos por María de Maeztu. En esta asociación, se fomentaba un espacio en el que las escritoras (Ernestina de Champourcin, Alfonsina Storni, Zenobia Camprubí o Concha Méndez, entre otras) podían compartir sus creaciones literarias a través de encuentros, conferencias tanto nacionales como internacionales. Estas dos asociaciones, impulsadoras del feminismo en España, fueron disueltas durante la Guerra Civil.

Después de estos dos primeros intentos, habrá que esperar hasta 1986 para la creación de un espacio femenino dedicado al teatro. En efecto, nace la Asociación de Dramaturgas Españolas, aunque a partir de 1990 quedará incluida en la Asociación de Autores de Teatro (AAT), cuyo propósito, en palabras de la fundadora y presidenta Carmen Resino, «fue reivindicar la actividad dramática femenina, y a través del teatro contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación.»<sup>13</sup>

En 1992, las Sorámbulas, formación procedente de Alicante que incluye artistas –todas feministas– de las diferentes artes

---

<sup>13</sup> Estas palabras son recogidas de la página web de la dramaturga: <[www.carmenresino.com](http://www.carmenresino.com)>.

plásticas, el teatro y la música, constituye un claro ejemplo de «escritura escénica compleja», ya que sus montajes ahondan en el desarrollo de una escritura teatral femenina colectiva a través de *collages* de los distintos medios disponibles. En 1998, desde Barcelona, se configura el Projecte Vaca (Associació de Creadores Escèniques), asociación que postula a favor de la presencia activa de las mujeres creadoras, tanto a nivel de la investigación como de la experimentación y de la producción en el ámbito escénico. Por otro lado, en marzo de 1999, surge la AMAEM de Málaga que servirá de punto de partida para el desarrollo activo de la «sucursal» de Madrid. Pero hay que recalcar el hecho de que la empresa malagueña no ha gozado de una gran repercusión en el mundo teatral ni tampoco ha sabido mantenerse activa.

En cuanto a la AMAEM de Madrid, cuyos miembros son conocidos como las «Marías Guerreras», a pesar de tener como fecha de registro el 22 de marzo de 2001, nace en el año 2000 junto a una colaboración activa del Teatro de las Aguas, así como del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT). Se presenta como un espacio colectivo cuyo objetivo reside en el intento de convertir la voz femenina en protagonista del hecho teatral:

El objetivo era pues, nítido: ser protagonistas de un relato teatral en el que las mujeres creadoras eran espectadoras. Y ello implicaba, lógicamente, influir en los procesos creativos, en los discursos sostenidos desde el escenario, en los modelos habituales de producción teatral. [Pascual, 2007(c): 146]

Alejada de cualquier síntoma de negación de la individualidad característica de cada una de las componentes, la asociación da voz a la creación femenina en el ámbito teatral:

No se trata de constituir un colectivo de idénticas, o de miméticas, como de confluir, desde la pluralidad de oficios y de vivencias, de generar un espacio de encuentro y de debate, de entendimiento y de acción del hecho teatral. [Henríquez, 2002: 62]

Este afán de asociacionismo que demuestra Itziar Pascual liga con sus preceptos teatrales<sup>14</sup>. En efecto, ambas propuestas productivas giran en torno al devenir femenino a partir de una revisión de los postulados conferidos a las mujeres desde las sociedades patriarcales occidentales:

en todas ellas [escrituras dramáticas] hallamos el cuestionamiento de la norma establecida; la mujer deja de ser objeto para convertirse en sujeto de su pensamiento, la intrahistoria y la historia; es un teatro de denuncia y compromiso social desde la perspectiva humanista y de género; el humor aparece como válvula de escape en situaciones opresivas o carentes de lógica; la cotidianidad de las acciones se enlaza con el elemento poético, presente en el verbo, y se recurre al anacronismo para establecer paralelismos en los acontecimientos pretéritos y presentes. [Díaz Díaz, 2004: 69]

Las «Marías Guerreras» han concebido numerosos textos dramáticos que fueron estrenados en salas alternativas madrileñas y, especialmente, en el centro cultural Los Rosales. En efecto, el primer espectáculo titulado *Tras las tocas* se elabora como un teatro de denuncia a favor de la libertad de la mujer para construirse como un sujeto pensador:

Cuando se lee o se utiliza un texto clásico se hace un ejemplo doble: de reconocimiento a una tradición, pero también puede ser un ejercicio de traición al mismo, una recontextualización de las mujeres que aparecen en los textos clásicos, que ahora sirven para encarnar las preocupaciones de una época donde la feminidad sigue siendo

---

<sup>14</sup> Itziar Pascual demuestra este afán por desligarse de los estereotipos vinculados a la mujer creadora: «Romper con la imagen de que las mujeres creadoras somos la excepción, las distintas, las ajenas a la normalidad teatral, significar en todos los campos, avanzar en una creación más rica, plural y solidaria.» [Pascual, 2003(b): 21].

todavía un territorio más o menos conflictivo que hay que definir, repensar, remodelar o construir constantemente. Medea, Salomé, Electra... son figuras que el colectivo rescata para inscribir formas nuevas de deconstrucción y re-construcción del género. [Pascual, 2007(c): 20-21]

Así, se manifiesta la necesidad de un replanteamiento de los diversos postulados preestablecidos para poder optar por la construcción de cierto equilibrio genérico. Es sumamente ilustrativo el hecho de que la obra reúna figuras femeninas, asumidas al rango de mitológicas (Medea, Salomé, Ifigenia, Adela<sup>15</sup>, la Virgen María, Bernarda Alba<sup>16</sup> y Laurencia<sup>17</sup>)<sup>18</sup>, en un convento. Esta puesta en escena permite un reencuentro con la tradición, lo que le confiere verosimilitud, ya que representa un lugar histórico en el cual se encontraban las mujeres. El segundo espectáculo, *Piezas hilvanadas*, resultado de la escritura colectiva de algunas de las integrantes de la asociación (Ángeles Maeso, Itziar Pascual, Margarita Reiz y Marisa Martín), se compone de cuatro textos (*Inténtalo encontrar*, *Las últimas pilas*, *Impresiones* y *Trogloditas*)

---

<sup>15</sup> Personaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

<sup>16</sup> *Ídem*.

<sup>17</sup> Personaje femenino de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

<sup>18</sup> Medea e Ifigenia son dos personajes femeninos tomados directamente de la mitología griega. De manera que ambas configuran arquetipos sumamente codificados por la sociedad. En efecto, Medea se caracteriza por su componente de brujería frente a Ifigenia que se erige como una figura sacrificada. Tanto la Virgen María como Salomé pertenecen a la tradición bíblica. La primera se considera un símbolo inmaculado de pureza y castidad; la segunda se ha convertido, sobre todo después de la obra del escritor irlandés, Oscar Wilde, en la viva imagen del erotismo ligado a la muerte. Ahora bien, los tres personajes femeninos restantes (Bernarda Alba, Adela y Laurencia) proceden de la dramaturgia española, los escritores se han recreado en la divulgación de unos modelos de conducta arquetípicos dispares, aunque algunos inherentes a la mujer según los postulados patriarcales, convertidos en mitos nacionales. Bernarda Alba se considera el prototipo de mujer seguidora de las leyes machistas y patriarcales lo que le otorga el papel, después de la muerte de su marido, de tirana, dueña de la casa. Por otro lado, Adela representa la sublevación de las imposiciones sociales, sería un intento de mitificación de la libertad que debe adquirir el ser humano en cuanto a la posibilidad de decidir sobre su vida. En este sentido, Laurencia también simboliza la defensa de la libertad y, más concretamente de su honra y de sus derechos, capaz de matizar y levantar la sublevación del pueblo así como de los hombres.

que pertenecen a diferentes géneros teatrales. Todos ellos presentan una visión de la mujer en la contemporaneidad y los problemas con los que se topa, ya sea por estereotipos o malos usos de los postulados patriarcales: penurias de una joven actriz que no consigue hacerse un hueco en el mundo teatral a pesar de ser altamente cualificada, testimonio de una mujer durante una guerra, etc. La siguiente producción de la AMAEM, *Piezas de bolsillo*, se compone de cuatro piezas teatrales breves (*Impresiones*, *Soy una cyborg... y qué*, *Jaula* y *Por qué*) que no mantienen ningún otro tipo de conexión entre sí más que la presencia de un punto de vista femenino sobre los diferentes asuntos tratados. De hecho, se puede ver que el espectáculo *Impresiones* ya estaba incluido en *Piezas hilvanadas*. Así, queda clara la conexión entre los dos espectáculos, *Piezas hilvanadas* y *Piezas de bolsillo*, puesto que indagan en la elaboración de obras breves. En este sentido, se puede entrever el uso de esta extensión formal como una suerte de trampolín a través del cual se busca una experimentación.

El cuarto espectáculo, *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis visto?*, de las «Marías Guerreras», se ha planteado como un cabaret en el que aparecen seis muchachas y una maestra de ceremonias. El cabaret representa un lugar de diversión (canciones, música, espectáculos de bailes, etc.) cuya sala se puebla de hombres. Frente a esta realidad, el espectáculo busca subvertir este espacio masculino en el que la mujer solo se percibe como un objeto. La temática gira en torno al rechazo a la pasividad de los seres humanos frente a la violencia:

Los personajes de este cabaret de mujeres, no solo cuestionan irónicamente las relaciones con el poder dominante; exigen, ante el silencio de las mujeres silenciadas, el derecho al grito –elemento decisivo en el imaginario expresionista, como bien nos recuerda José Antonio Sánchez- y demandan

una reacción frente al conformismo colectivo. [Pascual, 2007(c): 198]

Es de recordar que en «Tápame, tápame», ensayo escrito por Itziar Pascual, aparece una crítica al rechazo que han sufrido las escritoras de espectáculos de cabaret a principios del siglo XX. Como se acaba de comentar, el universo cabaretero se dirigía exclusivamente a los hombres. De manera que las mujeres solo tenían la posibilidad de estar en el escenario, hecho que, desde los preceptos patriarcales, entronca nítidamente con la concepción de objeto de seducción atribuido a la figura femenina.

Además de estos cuatro espectáculos de creatividad colectiva, la AMAEM ofrece un espacio para la puesta en escena de algunas de las obras de sus integrantes. De manera que se puede subrayar también el hecho de que en ningún momento queda desdibujada la empresa individual de cada creadora. Así pues, la asociación femenina trabaja desde postulados tanto teóricos como prácticos, lo que permite conferirle el estatuto de plataforma para los nuevos talentos femeninos de cualquiera de los campos inherentes al teatro: «*La experiencia dramática se concibe en las Marías Guerreras como un territorio de integración de los distintos lenguajes y formas expresivas propias de la escena (visuales, sonoros, gestuales, etc.)*<sup>19</sup>» [Pascual, 2005(c): 155].

---

<sup>19</sup> La cursiva es de la propia autora.

### 2.4.3. Su labor como dramaturga

Desde principio de los años 1990, Itziar Pascual ha publicado y estrenado con suma frecuencia en los escenarios españoles dentro del circuito alternativo. En efecto, en 1991 escribe *¿Me concede este baile?* y en 1992, *Confort* y *Me llamo Blanca*. Estas tres obras, cuyo análisis no llevaré a cabo por cumplir con el deseo expresado por la propia autora, siguen inéditas, aunque en 1994, durante la IV Muestra de Teatro de Autores Contemporáneo de Alicante, la directora Margarita Borja haría un montaje de *Confort*.

Año	Obras
1993	<i>Memoria</i>
1993	<i>Fuga</i>
1994	<i>El domador de sombras</i> (Premio Ciudad de Alarcón, 1995)
1995	<i>Nox tenebris</i>
1996	<i>Holliday out</i>
1996	<i>Las voces de Penélope</i> (Accésit del premio Marqués de Bradomín, 1997)
1997	<i>¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir "su tabaco, gracias"?</i>
1997	<i>Holliday aut. Postal de mar</i>
1998	<i>Herida</i>
1998	<i>Blue mountain (Aromas de los últimos días)</i> (Mención especial del premio María Teresa de León, 1998)
1999	<i>Miailess</i>
1999	<i>Cineforum</i>
2000	<i>Una noche de lluvia</i>
2000	<i>Ciudad lineal</i>
2000	<i>Voz de un barco abandonado</i>
2001	<i>Así en la tierra como en el cielo</i>
2001	<i>Sirenas de alquitrán</i>
2002	<i>La paz del crepúsculo</i> (Premio Serantes, 2002)
2002	<i>Electra</i>
2003	<i>Père Lachaise</i>
2003	<i>Jaula</i>

2003	<i>Por qué</i>
2004	<i>Varadas</i> (Premio de Teatro Torreperogil, 2004)
2004	<i>Pared</i> (Premio Madrid Sur, 2004)
2004	<i>Benigno</i>
2004	<i>Mujeres</i>
2004	<i>Saudade</i>
2005	<i>Mascando ortigas</i> (Premio ASSITEJ de Teatro para la Infancia y la Juventud, 2005)
2005	<i>Solo tres palabras</i>
2005	<i>Despedida</i>
2007	<i>Variaciones sobre Rosa Parks</i> (Premio Valle Inclán, 2007)
2008	<i>Lágrimas secas</i>
2008	<i>Las cuñadas</i>
2009	<i>Princesas, olvidadas o desconocidas</i> (en colaboración con Cristina D. Silveira) (Premio Jara al Mejor Espectáculo Extremeño, 2009)
2010	<i>Las horas muertas</i>
2011	<i>Hijas del viento</i>
2012	<i>Wangari, la niña árbol</i>
2014	<i>Eudy</i>

Respecto a la producción dramática de Itziar Pascual, se puede adelantar que su escritura se rige por varios motivos recurrentes. Una de las características más destacada sería la aparición de un discurso poético, omnipresente en la gran mayoría de sus obras, para retratar temas de la cotidianidad:

Like other writer of her generation, Pascual distances herself from traditional realism in favour of a fragmented structure that better reflects the fast pace of life in contemporary Spain. Using suggestive, poetic language, her works present an elliptic and impressionistic portrait of modern experience at the same time that they lead spectators to consider timeless questions facing humanity. [Harris, 2003: 19]

Los textos dramáticos de Itziar Pascual pueden hablarnos de una estética de lo que tradicionalmente podría llamarse femineidad pero que aquí tiene a la fusión de los géneros. Llenas de poesía, ternura y ambigüedad, son reflexiones intimistas sobre la humanidad; constituyen un fresco retablo

cotidiano de búsquedas de identidades, de soledades. Son, entre otras, *Fuga* –contra el camino de cadáveres son nombre de las guerras-, *Las voces de Penélope* –la espera de un recuerdo, de un amor-, *Holiday out* –reivindicación de la soledad como resignada solución a las relaciones hombre-mujer. [Ragué Arias, 1998: 233]

Debido a este afán de plasmar un lenguaje poético, como también ocurre en la dramaturgia de Laila Ripoll, se puede apreciar el uso tanto del monólogo como del soliloquio, como una forma de diálogo:

Lo narrativo y lo lírico ganan terreno al empleo dramático de un diálogo que no es tal, porque no hay comunicación entre los personajes, sino que el uso de la palabra se ritualiza mediante la reiteración, la descontextualización o la sumisión a criterios fónicos por encima de los estrictamente comunicativos. [Pérez-Rasilla, 1997: 35]

Así, la puesta en escena de diálogos monologados o de monólogos dialogados representa una práctica común a las dramaturgas contemporáneas. Tal y como apunta Virtudes Serrano, este uso pone de manifiesto una búsqueda deconstructiva de los sentimientos más íntimos del ser para poder encarar el presente y el futuro:

los monólogos, género cultivado por casi todas las dramaturgas, donde la mujer, personaje dramático que se halla en situación límite en el momento de aparecer en escena, *deconstruye* su pasado y analiza para el espectador las causas motivadoras de su situación, para terminar, en muchas ocasiones, adoptando la resolución de dar un giro sustancial a su vida. [Serrano, 2003: 54]

Por otro lado, la aparición de diferentes lenguajes en el escenario (texto, música, danza, cine, etc.) permite hablar, en término de Luis Araújo, de corporeización poética. Así, el discurso poético –Santiago Martín Bermúdez prefiere hablar de teatro lírico– sirve de medio para llegar al espectador: «El lirismo del lenguaje de muchos de sus

personajes, incluso de las notas de las acotaciones, deben considerarse como un recurso más, empleado para aumentar el potencial connotativo de la representación.» [Alonso de Santos, 1998]. Esta necesidad de hacer partícipe al público mantiene grandes puntos de confluencia con el propósito teatral de las «Marías Guerreras»: «Esta ruptura de la cuarta pared asume en los espectáculos de la AMAEM Marías Guerreras una disposición comunicativa, una intención expresiva que busca al espectador para hacerlo partícipe de la experiencia teatral.» [Pascual, 2007(c): 222]. De este modo, los diferentes lenguajes utilizados permiten un desdibujamiento espacio-temporal, pues, «Las nuevas tecnologías [...] nos han llevado a una desterritorialización del espacio, y más que situarnos en un tiempo concreto nos han instalada en un momento atemporal.» [Gutiérrez Carbajo, 2006(c): 44]. Y, consecuentemente, la dimensión temporal se aleja del paso cronológico:

el espacio y el tiempo dejan de estar sometidos a la linealidad y sugieren, en cambio, las nociones de la circularidad o la recurrencia. Son frecuentes las superposiciones de planos, los avances y retrocesos, la confección de un tiempo y un espacio interiores, libres de reglas. [Pérez-Rasilla, 1997: 35]

El tiempo interno de los personajes, un tiempo en suspensión<sup>20</sup>, confluye en que: «Todas las obras se ubican en el presente indeterminado, en un aquí general que no requiere de cronologías ni

---

<sup>20</sup> «En los años 50, los grandes dramaturgos franceses (Beckett, Ionesco, Adamov), son generadores de una nueva perspectiva. Son acusados de imbéciles, oscuros y aburridos: la misma evaluación que reciben los autores actuales. Y sin embargo, hoy sabemos que somos herederos de esa generación, en particular de Beckett y del modo en que ésta afronta la lengua teatral; la opción por la sencillez, la desnudez, como camino hacia la hondura de pensamiento; el vaciamiento del personaje, a veces amputado hasta físicamente; la adopción de la figura frente al personaje entendido en un sentido tradicional; la presencia de un realismo puramente teatral, en el que lo fantástico tiene presencia.» [Pascual, 2002(a): 53].

dataciones exactas.» [Pascual, 2007(c): 185]. Esta cercanía o, mejor dicho, esta lejanía temporal en la que los personajes solo están sometidos a sus propios fantasmas del pasado entronca directamente con la búsqueda de Laila Ripoll: el rescate de la memoria, a través de la que los diferentes personajes puestos en escena llevan a cabo una tarea de re-conocimiento del pasado tanto a nivel personal (lo que desemboca en una búsqueda del autoconocimiento) como a nivel más histórico:

En las obras de Itziar Pascual el tiempo tiene una considerable entidad [...] es al menos algo muy complejo, fuente de confusión, de conflicto, mas también de otro tipo de anagnórisis: ya o se trata del reconocimiento de las personas, del “yo te recuerdo, luego existo”; sino del reconocimiento de lo sucedido, lo pasado, lo que por pasado está ahí latente, presente, aunque no sea manifiesto. [Martín Bermúdez, 2005: 14]

## 2.5. Teatro de mujeres: hacia la búsqueda de la identidad femenina

Los nuevos modelos femeninos procedentes de las renovaciones sociales de las últimas décadas han logrado traspasar las puertas de las salas de teatro. Estas mujeres dramaturgas, aunque también algunos dramaturgos, como Domingo Miras<sup>21</sup> o Alberto Miralles<sup>22</sup>, han puesto de manifiesto el debate genérico que acecha a la mujer de hoy en día, lo que conlleva una puesta en escena de la búsqueda de una identidad femenina alejada de los presupuestos patriarcales vigentes. Sin embargo, desde la revolución industrial, las mujeres, alejándose del ámbito doméstico al que estaban destinadas, se han adherido a un desarrollo profesional personal. A pesar de esta nueva apertura, basada en criterios más bien económicos, las mujeres no han conseguido desligarse de su imagen tradicional, doméstica. De ahí esta necesidad de buscar un espacio *propio*<sup>23</sup> en el que se podría asomar la voz femenina, a su vez, *propia*. En su pieza teatral titulada *Père Lachaise*, Itziar Pascual pone en boca del personaje de Carlota una clara muestra de intento por alejarse de lo establecido, aunque sea simplemente a través del nombre:

---

<sup>21</sup> Es conveniente citar la obra *Teatro mitológico* y la lectura subversiva de las figuras femeninas sacadas de los mitos clásicos.

<sup>22</sup> Haciendo especial hincapié en su trilogía cuyos títulos integrantes serían: *Comisaría especial para mujeres*, *Cuando las mujeres no podían votar* y *¡Hay motín, compañeras!*

<sup>23</sup> La referencia al ensayo de Virginia Woolf, titulado *Una habitación propia* (1929), se vuelve sumamente ilustrador. A pesar de tratar de la inaccesibilidad de la mujer de su época en el mundo de la escritura, dominado por el hombre, Woolf aporta una nueva visión de la búsqueda de la identidad femenina, a partir de la metáfora de la habitación personal, que permite poner de manifiesto la necesidad de encontrar un lugar en el cual sería posible una confrontación con el ser más íntimo de cada mujer en su vertiente tanto reflexiva como intelectual. La lectura de esta obra por parte de Itziar Pascual ha marcado la presencia de cierto compromiso hacia el devenir femenino y, más concretamente, el rescate del silencio y del olvido de las figuras femeninas.

MICHEL.- No me dijo su nombre.

CARLOTA.- Carlota.

MICHEL.- Su nombre no es muy común en España.

CARLOTA.- Lo escogieron mis abuelos, Dolores y Secundino.  
No querían un nombre alegórico para su nieta.

MICHEL.- No comprendo.

CARLOTA.- Decían que en España a las mujeres se les nombra para que carguen con el peso de una alegoría: Dolores, Caridad, Misericordia... [Pascual, 2003(a): 39]

De manera que el nombre impuesto a las mujeres, estas alegorías citadas en el texto, se percibe como una forma de determinismo sobre el comportamiento social femenino. Esta misma idea aparece representada en otra obra de Itziar Pascual, *Pared*. Cuando trate más adelante del tema de la presencia del anonimato como marca de impersonalidad que, en realidad, abarca una tipología de ser femenino tanto particular como aglutinadora, retomaré esta cuestión concreta.

A través de este afán por desligarse de la opresión determininista, el estudio del teatro escrito por mujeres se abre, entonces, mediante un diálogo constante con la alteridad. Por ello, es esencial recurrir a las corrientes de pensamiento que, a su vez, dialogan con la figura del «otro» para conextualizar su aparición y su desarrollo.

### 2.5.1. La construcción cultural de la mujer: bases de una reivindicación

Como recuerda Pierre Bourdieu, en *La domination masculine* (1998), la construcción de la identidad sexual responde a factores propiamente culturales, que han marginado a las mujeres, convirtiéndola en una *dominée* por la *dominante*. En el caso de la dramaturgia femenina contemporánea, la tradición teatral señala a los hombres como los principales creadores de textos dramáticos. De ahí que las dramaturgas de los años 1980 reniegan de lo que Said denomina la «heterotopía<sup>24</sup>» y se posicionan en favor del discurso feminista de la época para la reconstrucción de una historia teatral *propia*. De hecho, no es de extrañar que en muchas obras contemporáneas se desmantele la relación de pareja entre hombres y mujeres, puesto que estas no se ven capaces de claudicar frente a los arrebatos y las solicitudes masculinos. Un claro ejemplo de esta lucha entre la igualdad en la pareja nos lo da Paloma Pedrero, en cuyas obras los hombres son tratados como piezas prescindibles en el desarrollo vital femenino, debido al afán de libertad e independencia que caracterizan a las mujeres. En esta misma línea, Itziar Pascual creó la obra titulada *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir “su tabaco, gracias”?*, publicada en 1997, en la que presenta el conflicto de una pareja a través de la metáfora del

---

<sup>24</sup> En *Orientalism*, Edward Said postula a favor de esta noción de heterotopía. Este concepto, clave en los estudios culturales, hace referencia al hecho de que siempre se nos define desde un lugar que nosotros no consideramos nuestro. Por ello, se vuelve imprescindible la contextualización del punto de origen de la escritura de cada época, puesto que siempre son los otros los que escriben sobre nosotros. Así, Said reivindica la necesidad de que el otro, siguiendo los postulados psicoanalistas, tome la pluma y reconstruya su visión desde su posición: la marginación.

tabaco. Adela y Ricardo, los dos personajes de esta pieza teatral, durante un viaje a Toledo, se dan cuenta, cada uno por separado, de su afán por alejarse del otro, puesto que el amor ya no forma parte de su relación, sino que en su lugar se ha instaurado un clima de rutinas fruto de la cotidianidad: «ADELA.- El problema está en el hábito. Empiezas por tontería, por juego. Y luego te enganchas. Ya te has hecho el rito cotidiano. Aunque muchas mañanas te levantas jurándote a ti misma que lo dejas.» [Pascual, 1997(g): 65]

Así pues, la dramaturgia de Itziar Pascual parte de esta base reivindicadora y sube al escenario conflictos que atañen, en mayor medida, aunque no sea un caso excluyente –*Sirenas de alquitrán* solo ofrece tres personajes masculinos que presentan los conflictos emocionales y psicológicos que provocan el paso de la adolescencia a la edad adulta–, a personajes femeninos. La adopción de este enfoque dramático, a la vez social e individual, responde a una necesidad de la dramaturga por indagar en la psicología femenina. Una necesidad a la que Laila Ripoll se adhiere, ya que en su dramaturgia –pero también en la elección de los espectáculos que dirige– los personajes femeninos tienen una presencia constante. Ambas dramaturgas deciden dar voz a estas mujeres, darles visibilidad, y, sobre todo, recuperar, a través de ellas, toda una serie de temas que permanecían totalmente alejados de la esfera femenina:

ELLA.- La gente arrastra bolsas llenas de palabras. Bolsas pesadas, llenas de cosas no dichas. Cosas importantes y cosas inútiles. Cosas. Y entonces, cuanto más grande sea la bolsa, más te la lanzan de repente. A lo bestia. Sin parar. Y no te dejan decir nada. [...] Porque el problema no es compartir; el problema es que te invadan. Que te llene el corazón y el cuerpo de miles de palabras, que se suman a las que tú no has dicho, en una inmensa bolsa de palabras que se ha convertido ya en una balsa de palabras no dichas. [Pascual, 2000(d): 122]

A partir de ahora, las mujeres, alejándose de esta «bolsa de palabras no dichas», expresan sus opiniones acerca de la sexualidad, de la maternidad y de la soledad; denuncian la opresión patriarcal; luchan por una igualdad de condición en el trabajo; etc.

Esta nueva apertura de posibilidades expresivas femeninas nace en relación a una revisión histórica basada en la recuperación de las grandes mujeres reales y mitológicas, o ambas, presentes en la mente del colectivo humano. Como comenta Asunción Bernárdez Rodal en el prólogo que inaugura el estudio de Itziar Pascual, *¿Un escario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, la toma de mitos clásicos y, sobre todo, la actualización del papel de la mujer en dichos mitos permite poner de manifiesto la búsqueda de la identidad femenina:

Cuando se lee o se utiliza un texto clásico se hace un ejercicio doble: de reconocimiento a una tradición, pero también puede ser un ejercicio de traición al mismo, una re-contextualización de las mujeres que aparecen en los textos clásicos, que ahora sirven para encarnar las preocupaciones de una época donde la feminidad sigue siendo todavía un territorio más o menos conflictivo que hay que definir, re-pensar, remodelar o construir constantemente. [Bernárdez Rodal, 2007: 20]

Esta indagación histórica será el tema central del siguiente capítulo, de modo que no me detengo ahora en ello. En cambio, se puede afirmar la importancia de la memoria, ya sea individual o común, vista como una fuente de saber y de conocimiento del significado de «ser mujer»:

Hablé de claves. Claves de imposibilidad. Tal vez de ellas viene mi convicción y la guía de mi búsqueda. Una de esas claves es la memoria [...] Memoria de lo que no somos, memoria de lo que no fue ni es posible que sea. Memoria de lo imposible. Es decir, que hablamos de una creación que es una reescritura de lo que no tiene memoria porque ha habido que

olvidarla, construyéndose así en el testimonio de una primera contradicción de la imposibilidad [...] Una creación que a partir de la pérdida o el olvido de su memoria, debe construir o reconstruir ese “ser mujer”, como primer acto, lo que es una clave más. [Bonilla, 1998: 59]

Esta concepción plurivalente del «ser mujer» implica una búsqueda de una nueva subjetividad femenina. En este sentido, Itziar Pascual y Laila Ripoll se proponen indagar en los interrogantes que han quedado latentes y que han contribuido a una imagen desdibujada de la mujer:

ACTRIZ UNO.- ¿Las mujeres no pueden ser libres? Y si vuelan, son brujas.

ACTRIZ CINCO.- ¿Las mujeres no pueden ser sabias? Y si saben, son malas.

ACTRIZ UNO.- ¿Las mujeres no pueden vivir son hombres? Y si lo hacen, son feas.

ACTRIZ CINCO.- ¿Las mujeres no pueden gritar? Y si gritan, están histéricas.

ACTRIZ UNO.- ¿Las mujeres no pueden ser fuertes? Y si lo son, son marimachos. [Pascual, 2004 (i), 132]

Estos interrogantes resueltos desde la postura patriarcal configuran el punto de partida de una búsqueda más profunda. Las respuestas deben ser producidas por las propias mujeres. De ahí, la importancia de que sean ellas mismas quienes adquieran una voz *propia* que pueda entrar en un diálogo con el «otro», con el discurso patriarcal, para conseguir encontrar un lugar dinámico dentro de la sociedad actual:

Es decir: lo que continúa son los conflictos, pero las estrategias con las que estos nuevos personajes femeninos los abordan, las situaciones y sus resoluciones, el contexto espacio-temporal, se ven transformados, para proponer una vindicación de su propia existencia, una afirmación de su identidad

superviviente, más allá de la muerte, más allá del tiempo del dolor y del sacrificio. [Pascual, 2007(c): 163]

Como subraya Ragué Arias, este diálogo entre el «yo» femenino y el «otro» debe conllevar un avance que pueda ahondar en la percepción de una identidad independiente y autónoma:

La búsqueda de la identidad implica abrir la discusión de la relación de poder entre el “yo” y el “otro”. Es una búsqueda del yo auténtico situada a menudo en el proceso de eliminación de todo lo considerado superfluo, falso o corrupto. Pero corre el riesgo de creer en una esencia de la mujer y una identidad invariable pero frágil. Para evitarlo, hay que buscar el proceso dinámico de identificación, el privilegio de identificarse, no la identidad estática que contamina y en la que el pasado es utilizado para subrayarla. [Ragué Arias, 1998: 229]

### **2.5.2. La identidad femenina desde las teorías psicoanalíticas**

Para entender con mayor claridad este concepto relacional entre el «yo» y el «otro» es necesario recurrir a las teorías psicoanalíticas de Freud y, sobre todo, de Lacan. En su disertación titulada «De la estructura como “inmixing” del prerrequisito de alteridad de cualquiera de los otros temas»<sup>25</sup>, Lacan da cuenta de la necesidad del «yo» de asumir el cargo de la conciencia de sí mismo. En otras palabras, la conciencia rige la relación existente con el

---

<sup>25</sup> Cf. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, Barral editores, Barcelona, 1977.

mundo a través de procesos de conocimiento, así como decisiones éticas. Para el psicoanalista francés, el «yo» especular se refleja a través del «otro», creando una ilusión; de modo que la visión del sujeto está deformada. Así, Lacan llevó al extremo las teorías de Hegel, puesto que la lengua y el «yo» se estructuran en el «otro»: «El Otro es el lugar donde se sitúa la cadena del significante que gobierna todo lo que podrá presentarse al sujeto, es el campo de ese viviente en el que tiene que aparecer el sujeto.» [Lacan, 1977: 209-210]. Todo lo que decimos se estructura en el «otro» y, por consecuencia, depende de él. Esta afirmación pone de manifiesto el nacimiento de una visión moderna del sujeto en primera persona, ya que se rige por un juego de espejos que remite a la aportación cultural y social para la constitución del ser, puesto que todo lo que uno dice se estructura en el «otro» y, por consecuencia, depende de él. De manera que nos encontramos frente a una visión moderna del sujeto que se contrapone directamente con la concepción clásica freudiana del «yo». En efecto, en el ensayo titulado *El malestar en la cultura*, Freud intenta demostrar la necesidad del psicoanálisis para el desvelamiento del «yo»:

nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás. Sólo la investigación psicoanalítica [...] nos ha enseñado que esa apariencia es engañosa; que, por el contrario, el yo se continúa hacia dentro, sin límites precisos, con una entidad psíquica inconsciente que denominamos *ello* y a la cual viene a servir como de fachada. [Freud, 1990: 9]

En otro momento, Lacan habla de la lógica de la *jouissance* que plantea la relación con lo real, ya que permite el funcionamiento de la relación sexual por medio de símbolos. Por ejemplo, hace referencia a la metáfora de la paternidad en la que el falo representa el elemento que sitúa a los sujetos. Se puede rastrear dos

relaciones posibles: la falta fálica en la mujer y el terror a la castración del hombre. Ambas relaciones plantean el deseo del «otro» desde el referente simbólico de la falta. A su vez, tanto Freud como Lacan relacionaban esta visión falocéntrica con lo femenino en el sentido en el que representa un territorio misterioso que hay que investigar. Como afirma Beatriz Suárez Briones:

El descubrimiento fundamental de Freud es que no se nace hombre o mujer, sino que se llega a serlo a través de dos procesos psíquicos muy complejos que tienen lugar en la infancia: el primero está relacionado con la interiorización por cada individuo de los códigos culturales que construyen y regulan la masculinidad y la feminidad; el segundo, con la historia de amor apasionado y odio no menos vehemente del infante hacia sus progenitores en el escenario familiar. [Suárez Briones, 2003: 101]

Además de las teorías psicoanalíticas, es preciso recordar la evolución del pensamiento feminista, puesto que se propone investigar la falta de visibilidad de la mujer en los diferentes ámbitos sociales a través de una revisión en el terreno de la historia de las mujeres. En los años de 1970, aparecen dos vertientes del pensamiento acerca de la cuestión de la identidad sexual. Por un lado, una reflexión histórica, seguidora de las ideas de Michel Foucault, que vincula la identidad sexual con la naturaleza, ya que la sexualidad sirve de base para la búsqueda de la identidad personal. Por otro lado, una reflexión cerca de la identidad sexual entendida como señal cultural. De hecho, retomando las palabras de Simone de Beauvoir: «No se nace mujer, se llega a serlo»<sup>26</sup>; la identidad femenina no surge del orden natural, biológico, sino que se consigue a través de un proceso arduo de autoconocimiento que pasa por un alejamiento total de los postulados patriarcales. De modo que ambas reflexiones parten de la base de que nadie está

---

<sup>26</sup> Cf. Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1981.

cómodo en el lugar de la diferencia –aquí se da cuenta de la importancia de la teoría deconstructiva y de los estudios culturales de Said que intentan reformular los binomios, las dicotomías que rigen el orden del mundo: cultura/naturaleza, masculino/femenino, hombre/mujer, etc.–. Desde este punto de vista, dos teóricas feministas, Gilbert y Gubar, revelan esta asfixia por parte de la cultura en la construcción de lo femenino:

la literatura escrita por las mujeres, enfrentada a elecciones que inducen tanta ansiedad, ha quedado muy marcada no sólo por el interés obsesivo en estas opciones limitadas, sino también por las imágenes obsesivas de encierro que revelan los modos en los que las artistas se sintieron atrapadas y enfermas tanto por las alternativas sofocantes como por la cultura que las creó.  
[Gilbert y Gubar, 1998:78-79]

De manera que la sexualidad femenina es relacional en el sentido de que lo masculino representa el centro y lo femenino la alteridad, lo externo. Para Foucault, la sexualidad representa un dato de la especie, lo que significa que no es natural, sino un síntoma de la cultura. De hecho, en su seminario titulado «Encore» (1971), Lacan habla de la lógica de la sexuación, que pretende dar cuenta de la diferencia de los sexos. La posición masculina supone, imaginariamente, una alianza con la totalidad, convirtiendo la posición femenina en simbólica, ya que cualquier sujeto –este cualquier sujeto debe entenderse como sujeto de la diferencia– podría colocarse dentro de ella. Esta clasificación fue interpretada de una manera conflictiva por la crítica de género, aunque, paradójicamente, sin la producción lacaniana, no hubiera podido darse una reflexión sexual de lo femenino. En efecto, para Silvia Tubert, la mujer se define por ser un signo, nacido del orden simbólico, que permite llevar a cabo esta diferenciación de los sexos.

### 2.5.3. La identidad femenina reinventada por la teoría feminista

Este contexto marca el desarrollo de la teoría feminista que entra en una clara discusión con los planteamientos tanto freudianos como lacanianos. En *Del sexo al género* y, más concretamente, en el capítulo 10 titulado «¿Psicoanálisis y género?», Silvia Turbert, considera que la sexualidad es un punto de llegada. De modo que no existe ni una sexualidad masculina ni otra femenina. Para Lacan, lo masculino y lo femenino representan operaciones simbólicas que se inscriben en los cuerpos de diversas maneras. Según las feministas, el género es performativo, en el sentido de que no es una elección voluntaria, sino que está dada por el género mismo. Esta afirmación entronca con la lucha en contra de los postulados patriarcales que marcan y determinan el comportamiento social de las mujeres. Esta lucha queda sumamente ilustrada en las piezas teatrales de las feministas Paloma Pedrero y Lidia Falcón, quienes se posicionan en la vertiente más reivindicativa del hecho teatral. Itziar Pascual y Laila Ripoll, aunque en menor medida porque en su obra no asume algunos de los tintes de esta lucha, sin entrar en el debate feminista propiamente dicho, sino proponiendo una toma de conciencia de los sentimientos más íntimos de las mujeres mismas, a quienes se les otorga plena voz.

Retomando el postulado teórico feminista, Tubert rechaza la dicotomía entre naturaleza y cultura, poniendo de manifiesto que esta última representa la culpabilidad. Considera que el pensamiento de Freud es deconstructivo porque la sexuación aliada a la subjetividad produce la historia de la relación con el «otro» a través de las manifestaciones de las pulsiones y del deseo. Es de

recordar que, desde los postulados patriarcales, la mujer es vista como objeto de seducción y portadora del germen de la maternidad. De manera que la sexualidad femenina se presenta como el deseo, por parte del «otro», del sujeto sexuado. Así, el concepto de feminidad da cuenta de la posición de la mujer dentro del orden cultural y de la subjetividad, por lo que representa el inconsciente mezclado con la cultura. Se caracteriza por esta culpabilidad y la imposición de la función sexual por parte de esta cultura, que debe entenderse como la manifestación de los símbolos e imágenes que hacen referencia al «otro».

En *La loca del desván*, en el capítulo primero titulado «El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria», Gilbert y Gubar recuperan el concepto de autoridad de Saïd para dar cuenta del hecho de que el autor es visto como un padre, un fundador, un procreador:

en la cultural patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es el instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es sólo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho [Gilbert y Gubar, 1998: 21]

La pluma representa un símbolo de paternidad, así como de creatividad mientras que la mujer queda arrinconada al estatuto de objeto tanto literario como sexual. En este sentido, se recupera la metáfora de la paternidad, antes citada, acuñada por Lacan. De hecho, las dos pensadoras también intentan demostrar la afirmación compartida por los psicoanalistas, Freud y Lacan, acerca de la visión falocéntrica de lo femenino. Así pues, la atribución de los valores otorgados a las mujeres, la seducción y la maternidad, se plantean desde la mirada del hombre, lo que impide cualquier

intento de autodefinición o autonomía. De modo que la mujer representa, desde los planteamientos culturales, la alteridad misteriosa, marcada por dos acepciones: la mujer-ángel y la mujer-monstruo. Estas carecen de «yo» lo que les convierten en construcciones pasivas alejadas del centro, es decir, del patriarcado. Curiosamente, la empresa dramática de Angélica Liddell se plantea desde la floración impetuosa del «yo» que explora su propio cuerpo-mujer.

Retomando el pensamiento de Gilbert y Gubar, intentan demostrar la transgresión de las mujeres, a partir del siglo XVIII, quienes, a través de la escritura, se proponen autodefinirse y autoafirmarse en las mismas coordenadas que los hombres<sup>27</sup>. Esta afirmación queda recogida en *Sexualidades: Teorías literarias feministas* de Suárez Briones:

Desde esos textos de las teóricas del multiculturalismo se subraya la necesidad de comprender la simultaneidad en que operan las opresiones; se subraya también la necesidad y la importancia de la escritura y de la memoria para crear una conciencia (de resistencia) colectiva, y la necesidad de reescribir la historia desde parámetros específicos y locales. [Suárez Briones, 2003: 31]

La presencia de lo ajeno se constituye como un elemento fundamental para la autopercepción y el autoconocimiento de sí mismo. Esta toma de conciencia queda plasmada, en algunas obras de Itziar Pascual y de Laila Ripoll, en la elección del anonimato de algunos de sus personajes. En efecto, en muchas ocasiones, las dramaturgas –aunque no es una particularidad íntegramente suya,

---

<sup>27</sup> El ensayo antes citado de Virginia Woolf debe enmarcarse dentro de esta línea reivindicativa, puesto que la necesidad de encontrar un lugar *propio* se entiende como un alejamiento del orden patriarcal establecido. De hecho, se podría anunciar que, en cierta medida, la escritora se erige como una suerte de feminista *avant la lettre*.

sino una tendencia general de la dramaturgia contemporánea— no otorgan nombre propio a sus figuras femeninas, sino que juega con parejas binómicas (Él-Ella, Hombre-Mujer, Ciudadano-Ciudadana, A-B, Muchacha-Madre, etc.). En *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll, la directora escénica retoma la cuestión de la violencia de género, manteniendo un completo anonimato en los personajes. En efecto, los protagonistas son Él y Ella, dos nombres que engloban a todos. Desde este semblante de despersonalización, Ripoll se sitúa en la denuncia colectiva, ya que cualquiera puede transformar e identificarse bajo estos pronombres. Esta característica podría ser asociada a las teorías del pensador francés, Michel Foucault, acerca de la eliminación de los rasgos de la identidad humana para evitar una posible exclusión ajena. De hecho, como recuerdan Braudillard y Guillaume, en un ensayo titulado *Figuras de la alteridad* (1994), la aparición de nombres genéricos favorece por un lado, según Borja Ortiz de Gondra, la conceptualización de los personajes y, por otro lado, la eliminación de una distancia específica entre un individuo y otro:

Es posible que, en un sentido más general, el anonimato inicie un corte que separa al sujeto de su conciencia de sí y de su contexto social, sino incluso, de toda realidad. Un corte que favorecería la liberación de lo imaginario y, finalmente, la admisión de todos los fantasmas; quizás una admisión hecha para uno mismo y no tanto para otro. El anonimato sería entonces mucho más que un operador social, sería un medio para liberar lo imaginario y, por consiguiente, para tomar una distancia respecto a sí mismo. [Braudillard y Guillaume, 2000: 33]

Así pues, la vivencia de un ser cuyo nombre no está totalmente desvelado permite una mayor identificación con él, puesto que los personajes llevados a escena se consideran simples portadores del discurso. Según Esther Perarnau Reyes: «La anonimia debe corresponder a una voluntad genérica que denota la referencia a

cualquier experiencia vital dentro del prototipo apuntado.» [Perarnau Reyes, 2002: 133].

Por otro lado, las dos dramaturgas no escatiman en poner algunos nombres sumamente reveladores del comportamiento social femenino. Como he advertido anteriormente, las dos mujeres protagonistas de *Pared*, se llaman Mujer y María Amparo. Se puede apreciar una contraposición entre el elemento anónimo o, mejor dicho, genérico del primer nombre frente al segundo, del cual se percibe una gran connotación negativa. La figura de Mujer se percibe como un personaje cuyas características pueden ser asumidas por cualquier lector/espectador femenino. En cambio, María Amparo presenta un perfil social más enrevesado, puesto que sufre de malos tratos tanto físicos como psicológicos por parte de su marido y de su hijo. De modo que la elección del nombre de Amparo ya sitúa, desde el *dramatis personae*, la trayectoria vital del personaje femenino en el sentido en el que plasma la búsqueda de la protección frente a la situación que está atravesando. En el caso de Laila Ripoll, en *Santa Perpetua*, se puede apreciar el uso del nombre Perpetua para caracterizar a una mujer anclada en un tiempo indefinido, compuesto por el imaginario tradicional más popular, que le da ciertos aires de inmortalidad, pero que también encierra una larga disputa con una familia del pueblo que ella misma perpetúa para que no se desvele su secreto.

Si quisiéramos ir más allá, se podría apuntar otra característica en la elección de los personajes protagonistas de Itziar Pascual. En dos ocasiones se puede ver una puesta en escena de voces deshumanizadas. En la primera, *Voz de un barco abandonado*, la palabra es asumida, como da cuenta el título de la pieza teatral, por un barco. Por otro lado, en *Miaules*, el protagonismo recae en la figura de un gato callejero. Un procedimiento que también se encuentra en la obra de Angélica

Liddell, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, conducida por un perro que ella misma interpreta. Estos personajes deshumanizados permiten dar voz a elementos que, en la vida cotidiana, están en una postura silenciada. El hecho de conferirles una voz *propia*, entroncando con el propósito más específico de poner de manifiesto la visibilidad de las mujeres, permite rescatar del silencio toda una serie de cuestiones ligadas a la sociedad material y consumista en la que estamos viviendo. De manera que estas deshumanizaciones podrían asimilarse a cierto afán de anonimato, puesto que el lector/espectador, desde la abstracción, no tiene ninguna dificultad por adentrarse en la psicología de estos dos peculiares protagonistas. Esta misma característica se podría extrapolar en la puesta en escena, tanto de Pascual como de Ripoll y Liddell, de figuras femeninas mitológicas y históricas, o ambas. En este sentido, Penélope, Ariadna, Rosa Parks, Frida Kahlo, Jacqueline du Pré, entre otras, representan, en cierta medida, a personajes anónimos, puesto que su asimilación por parte de la sociedad les ha convertido en figuras simbólicas cuyo significado está intrínsecamente ligado a la mitificación que han sufrido.

#### 2.5.4. La floración de la propia voz

Más allá de la búsqueda de Itziar Pascual, en mayor medida, o de Laila Ripoll por presentar personajes femeninos que permiten la construcción de una historia de la mujer, Angélica Liddell se convierte a sí misma en protagonista de sus espectáculos, asume completamente su papel de dramaturga, directora escénica y actriz. [Cabal, 2009: 366]. Esta concepción multifacética conlleva el desarrollo de una técnica escénica sumamente particular, puesto que el teatro de Angélica Liddell se presenta con claros tintes autobiográficos. En este sentido, si las dos dramaturgas madrileñas buscan un espacio *propio* para el pleno desarrollo de la voz femenina, las obras de Liddell promueven la aparición ya no de un espacio, sino de una voz *propia*. En efecto, la dramaturga no solo creó el personaje, recurrente en sus piezas, de Angélica, sino también, en su vertiente de actriz, concretamente en sus acciones performativas<sup>28</sup>, escoge la interpretación de personajes de mucha fuerza y alta carga emocional, como sería el caso de la recuperación de la figura de la violonchelista Jacqueline Du Pré de *Te haré invencible con mi derrota*. De modo que la dramaturgia de Angélica Liddell se expresa en primera persona en un tono confesional para crear su universo femenino *propio*. En este aspecto, la pensadora española, María Zambrano, confiere al escritor la tarea de desvelar

---

<sup>28</sup> Con el término «acciones» me refiero a un tipo de espectáculo concreto, muy próximo a la *performance* o al *Body Art*. Según Pavis, las acciones teatrales son: «son acciones literarias, reales, a menudo violentas, rituales y catárticas: conciernen a la persona del actor y rechazan la simulación de la mimesis teatral. Las acciones, al rechazar la teatralidad y el signo, buscan un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad para extraer del cuerpo del *performer*, y luego del espectador, un campo de energías y de intensidad, una vibración y una sacudida física [...]» [Pavis, 2008: 24-25].

un «secreto» a la sociedad como si se tratase de una suerte de profeta que debe conducir el conocimiento de la colectividad humana:

Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo. [Zambrano, 1987: 35]

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, el estructuralista francés evidencia el hecho de que el discurso puede presentar un enunciador que toma como punto de partida la propia enunciación:

Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui: en *m'écrivant* [...] je suis moi même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive [...] le pronom de l'imaginaire, “je”, se trouve *im-pertinent* ; le symbolique devient à la lettre *immédiat* : danger essentiel pour la vie du sujet. [Barthes, 1995: 61]

En otras palabras, la escritora Liddell se nutre del lenguaje para crear su propio personaje. Pero, como advierte María Zambrano, la palabra es una herramienta limitada para captar la dimensión polifacética de la realidad:

Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea. Pero la palabra no nos recoge, ni, por tanto, nos crea y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra el momento y luego somos vencidos por él [Zambrano, 1987: 31]

De ahí, la necesidad que siente Liddell de utilizar su cuerpo como vehículo de mayor significado, para intentar expresar sentimientos, sensaciones que muchas veces las palabras no pueden. Así pues, su teatro se basa en el lenguaje hablado y en el corporal, lo que

pone de manifiesto la idea de Michel Foucault de que el «yo» solo puede acercarse a la alteridad mediante el lenguaje. Esta idea de Foucault es fundamental para entender que la aparente falta de diálogo con el «otro», ya que la forma autobiográfica parece totalmente cerrada, es totalmente inviable. El teatro de Angélica Liddell adquiere la presencia del «otro» a través del juego de la recepción de su obra, es decir, de la reacción del público frente a este desnudo del alma y del cuerpo por medio de un lenguaje sumamente subjetivo. La presencia en el escenario del personaje de Liddell no es suficiente, sino que necesita la intersubjetividad, es decir el diálogo con el público, para poder construir un verdadero sujeto porque, como afirma María Zambrano, cualquier autor necesita saber que pertenece al colectivo de los otros:

Es que en rigor si se muestra a él [el escritor], no es a él, en cuanto individuo determinado, sino en cuanto a individuo del mismo género de los que deben conocerla; [...] Y esta comunicación de lo oculto, que a todos se hace mediante el escritor, es la gloria, la gloria que es la manifestación de la verdad escondida hasta el presente [...] Por esta búsqueda heroica recae la gloria sobre la cabeza del escritor, se refleja sobre ella. Pero la gloria es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa. [Zambrano, 1987: 37-38]

Este cruce de «yoes» entre el autor, el narrador y el lector promueve la aparición de un sujeto que antes de la escritura y del acto de la lectura no existía, sino que representa el resultado de la fusión de todas las voces de la colectividad. De ahí que la aparición del «yo» no se configure como un simple punto de partida, sino también de llegada a la subjetividad inherente del ser humano. [De Man, 1991].

### III. SEGUNDO ACTO: LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

La dramaturgia contemporánea presenta un gran interés por rescatar episodios pasados en un ejercicio de recuperación de la memoria. Esta empresa queda atribuida a un afán por superar los acontecimientos que solo puede pasar por su asimilación y plena aceptación a través del recuerdo:

Y en este sentido, hablamos de uno de los asuntos que más interesan a la dramaturgia contemporánea: la memoria. Una memoria para no olvidar, una memoria para poner en tela de juicio, una memoria para no volver a cometer los mismos errores. [Mateo, 2007: 133]

En las piezas teatrales de Itziar Pascual, Laila Ripoll y Angélica Liddell, la memoria ocupa un lugar destacado, más visible en las dos primeras dramaturgas, aunque compartido por las tres. De hecho, la obra de Pascual, titulada *Memoria*, publicada en 1994, es una muestra sumamente explícita de ello. En este texto, se presenta a dos personajes idénticos, Hombre uno y Hombre dos, encerrados en un «espacio indefinido», que recuerda en gran medida al ambiente asfixiante que rodea a los personajes de Beckett, lo que favorece una sensación claustrofóbica. Desde este planteamiento, la dramaturga ofrece una trama sencilla basada en la memorización de una lista de elementos a modo de ejercicio de la memoria más primaria:

HOMBRE DOS.- [...] ¿Es que no te lo vas a aprender nunca? Llevamos cinco días encerrados en este piso y no consigues memorizar el listado.

HOMBRE UNO.- ¿Por qué estoy aprendiendo esto? Es una estupidez.

HOMBRE DOS.- Estupidez, estupidez. Queríamos ejercitar la memoria, ¿no? Me dijiste: *No consigo recordar mi número de teléfono. No me acuerdo del nombre de mi primera novia, ni el título de mi canción favorita. He olvidado el nombre de la calle en la que nací. No sé ni como me llamo... Quiero decir, lo sé, pero a veces dudo.* ¿O es que ya no te acuerdas? [Pascual, 1994: 65]

A partir de este ejercicio, los dos protagonistas masculinos llevan a cabo una reflexión acerca del olvido que ha sufrido la totalidad de seres humanos:

HOMBRE UNO.- ¿Cuándo crees que comenzó esto?

HOMBRE DOS.- (*Tragándose las pastillas.*) ¿El qué?

HOMBRE UNO.- El olvido.

*Pausa.*

HOMBRE DOS.- No lo sé.

*Pausa.*

HOMBRE DOS.- Dicen que empezó con la supresión del latín, el griego antiguo y los poemas. Los eliminaron de los planes de estudio. No servían para nada.

[...]

HOMBRE UNO.- ¿Y eso hizo que todo el mundo perdiera la memoria?

HOMBRE DOS.- No. Luego siguieron las humanidades, con la literatura y la historia a la cabeza. Las bibliotecas fueron suprimidas, porque todos podían recibir información en sus ordenadores. Prescindieron de los libros por no talar más árboles.

HOMBRE UNO.- ¿Y luego?

HOMBRE DOS.- No estoy seguro. Creo que llegó el gran apagón. [Pascual, 1994: 67]

La pérdida de la memoria se enmarca dentro de un proceso de despersonalización, puesto que el ser humano es incapaz de emitir ningún tipo de juicio. De ahí esta lucha por el recuerdo, pero al igual que ocurre con los personajes de *Fin de partida* de Samuel Beckett – Hamm y Clov también entran en una dialéctica cotidiana recurrente–,

el criado se ve incapacitado por abandonar a su amo, a pesar de estar harto de sus mandatos. De modo que, aunque no consiguen aprenderse la lista de memoria, el Hombre uno y el Hombre dos no deben dejar que su empresa caiga en el vacío porque es una clara representación del intento de lucha por la recuperación de la memoria más ancestral:

HOMBRE UNO.- ¿Tú te sabes ya la lista?

HOMBRE DOS.- ¿Yo?

HOMBRE UNO.- ¡Sí, tú! Llevas cinco días echándome la bronca, sin dejarme descansar y no la has repetido ni una sola vez. ¡A ver! ¿Qué viene después del plátano?

HOMBRE DOS.- No digas tonterías.

HOMBRE UNO.- Sí, en eso estamos de acuerdo. Esta lista es una tontería. (*Coge la lista.*) ¿Pero que viene después?

HOMBRE DOS.- Martillos. Dos martillos.

HOMBRE UNO.- No. No son martillos, sino tazas de té.

[...]

HOMBRE DOS.- Y qué más da.

HOMBRE UNO.- Eso llevo diciendo yo desde que empezamos. Nunca lo conseguiremos. Yo no me lo aprendo, tú no te lo sabes. Nadie se lo sabe.

HOMBRE DOS.- Es verdad.

[...]

HOMBRE UNO.- ¿Lo dejamos?

*Pausa.*

HOMBRE DOS.- Bueno. Mañana veremos. [Pascual, 1994: 69-70]

En *Santa Perpetua* de Laila Ripoll, la protagonista, Perpetua, afirma que: «Sin memoria, no hay mañana, sin memoria no hay avenir» [Ripoll, 2011: 63], lo que pone de manifiesto esta necesidad de indagar en la memoria histórica para construir una historia personal y colectiva de los acontecimientos pasados. Una memoria histórica que no se sustenta únicamente en hechos reales, sino también en la recuperación del legado cultural que define cada pueblo, es decir, de su mitología. Así pues, en la obra dramática

escrita por mujeres, abunda la presencia de personajes mitológicos femeninos que sirven de punto de partida para la re-definición del concepto de «ser mujer» en nuestra sociedad contemporánea, sin caer en la idealización presente en los dramaturgos, siempre en acuerdo con los dos estamentos constitutivos de la mujer: el poder de seducción y el amor materno. Los personajes femeninos se desligan de la opresión masculina, ya que se erigen como sujetos totalmente independientes y autónomos. En el caso de Itziar Pascual, son tres las obras que se inscriben en esta línea: *Fuga*, *Las voces de Penélope* y *Voz de un barco abandonado*. Tres obras que buscan una desmitificación del episodio homérico dedicado a Ulises, pero también, como ocurre en *Fuga*, lanzar un grito en contra de las guerras en el mundo.

A su vez, es de subrayar la recuperación de personajes históricos femeninos que, del mismo modo que los mitológicos, se plantean desde la ruptura de los postulados patriarcales para desembocar en una búsqueda de una historia oficial de las mujeres y de ahondar en el significado de «ser mujer». En este sentido, las tres dramaturgas se han centrado en la puesta en escena de tres mujeres luchadoras: la polémica que desató la historia de la costurera afroamericana Rosa Parks, en el caso de Itziar Pascual; las últimas horas de vida de la pintora mexicana Frida Kahlo, en *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll; o la dialéctica entre el cuerpo y la emoción artística provocada por la enfermedad de la violonchelista inglesa Jacqueline du Pré, en *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Liddell. Se trata, pues, de tres mujeres luchadoras, conocidas del público por sus acciones y convertidas en modelos de ámbitos distintos, siempre dominados por los hombres. En efecto, Rosa Parks representa la lucha femenina en el estamento político en una época en la que no existía un lugar para las mujeres. Frida Kahlo y Jacqueline du Pré comparten rasgos similares, puesto que

ambas sufrían una grave enfermedad que les impedía seguir con el curso natural de sus vidas (ambas murieron antes de cumplir los cincuenta años). La mexicana revolucionó el mundo de la pintura gracias a sus autorretratos que mezclaban el arte azteca con su propia cosmovisión de la realidad que le rodeaba; el lienzo se transformaba en su vida. La violonchelista, condecorada por la Orden del Imperio Británico en 1976, fue una de las artistas más brillantes del siglo pasado, pero su carrera musical se vería truncada demasiado pronto. Su muerte precoz, al igual que Kahlo, ahonda en esta elevación de las dos artistas al rango de mitos en la sociedad.

Por otro lado, las tres dramaturgas se adentran en el rescate de voces anónimas víctimas de las guerras ya sean nacionales, como las voces silenciadas durante el período franquista, o internacionales, con la Guerra de El Salvador como trasfondo de *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll, la Guerra de los Balcanes en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* de Angélica Liddell y la explotación de los niños convertidos en soldados en *Y como no se pudrió... Blancanieves* de Angélica Liddell. La aparición de estas voces permite a las dramaturgas ejercer una dura crítica en contra del estamento político de cada país, así como de su cuerpo militar. Para ello, deciden posicionarse de parte de los vencidos; quieren narrar sus vivencias porque la Historia siempre está escrita por los vencedores.

Asimismo, Laila Ripoll siente una profunda atracción por las voces de la tradición peninsular más popular. En este sentido, dos de sus piezas, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)* y *Santa Perpetua*, dan cuenta de esta necesidad de construir la historia del pueblo a través de la recuperación de los cantos, de los refranes, de las costumbres más ancestrales, ya que marcan nuestro pasado común.

Por último, Itziar Pascual se recrea en la elaboración de personajes desdoblados ya sea a través de diferentes personajes o de uno único presentado en edades distintas. Esta representación permite ahondar en el elemento histórico más cercano al ser humano, es decir, la vivencia y, por consiguiente, el aprendizaje de cada uno en los diversos momentos de una vida. En efecto, al presentar personajes en edades diferentes que comparten una experiencia vital común, la dramaturga favorece la aparición de un diálogo entre ellos y consigue aportar una mirada crítica sobre el pasado, que sirve de punto de partida para el goce de una vida presente y futura. En este sentido, el pasado del individuo constituye los cimientos de todo su desarrollo posterior.

Estos cuatro bloques temáticos servirán de hilo conductor de este capítulo dedicado, como he comentado anteriormente, al análisis del elemento histórico a través del recurso de la memoria y del recuerdo de acontecimientos pasados, que se configuran como un enlace obligatorio para la comprensión del ahora y del después tanto de los personajes puestos en escena como de los lectores/espectadores.

### **3.1. Revisión del mito homérico de Ulises en tres piezas de Itziar Pascual**

La recreación y la actualización de un mito clásico adentran al ser humano en el camino de una especie de autoconocimiento, pero también, de conocimiento del «otro», ya que el lector puede darse cuenta de que los otros individuos que le rodean comparten las mismas inquietudes, preocupaciones, preguntas que él mismo. Así pues, la aparición de la materia mitológica permite poner de manifiesto un intento por expresar lo inefable a partir de la experiencia personal. Esta aportación clásica aliada a un nuevo lenguaje sirve de punto de partida para una búsqueda de la individualidad personal, lo que se relaciona directamente con la aceptación de una historia determinada y, en algunos casos, determinante.

El mito de Ulises ha sido retomado con suma frecuencia a lo largo del siglo XX. En efecto, muchos de los grandes dramaturgos han optado por esta revisión histórica, así como por una labor desmitificadora del mito homérico:

La historia revisada o desmitificada proyecta hacia el receptor un subtexto del que brota la conexión con problemas actuales, por lo que los personajes y situaciones constituyen además símbolos de la opresión, de la víctima, del poder, de la lucha, de todos los profundos conflictos que han afectado a los hombres y las mujeres de cualquier tiempo. [Serrano, 1994: 357]

Es significativo comprobar que la puesta en escena y el mayor protagonismo de los personajes femeninos míticos siempre han ido ligados a épocas durante las cuales las sociedades tenían que afrontar algún tipo de crisis porque estas mujeres representan un

intento de subversión de los valores preestablecidos que les fueron otorgados a través del tiempo:

Los personajes femeninos clásicos fueron ejemplo del arquetipo de las mujeres de la época o ejemplo de las nefastas consecuencias que conllevaba el apartarse de dicho arquetipo. En nuestro tiempo, los personajes femeninos griegos son prototipo también del modelo femenino cultural y se asocian en algunas ocasiones a una actitud positiva en relación al progreso sociocultural. Es en este caso, sobre todo, que son utilizados como prototipo de progreso en épocas de crisis. [Ragué Arias, 1992: 149]

En el caso de la materia homérica, el personaje de Penélope ha sido motivo de mayores reescrituras:

En la segunda mitad del siglo XX los mitos masculinos tradicionales parecen haber perdido importancia frente a los mitos femeninos. Esta tendencia puede observarse también en la plasmación del mito de Ulises y Penélope en el teatro español del siglo pasado. [...] Frente a la desmitificación de Ulises, podemos observar en el personaje de Penélope una recodificación del modelo tradicional de la mujer que conduce a la reafirmación tanto del poder exterior como de la fuerza interior de la heroína femenina [Floeck, 2005: 53]

Son de citar obras como *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (1946), *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1952), *Ulises o el retorno equivocado* de Monzó (1958), *La Odisea* de Morales (1965), *¿Por qué corres, Ulises?* De Gala (1975), entre otras. Cada una de estas cinco obras ofrece un perfil distinto a la narración. Penélope siempre se configura como la esposa fiel a la espera del regreso del rey de Ítaca. Su vida consiste en una serie de recuerdos, de sueños, como lo dirá la Penélope de Buero Vallejo: «Porque toda mi vida ha sido destejer... Bordar, soñar... y despertar por las noches,

despertar de los bordados y de los sueños... ¡destejiendo!» [Buero Vallejo, 1996: 143].

En cuanto a la dramaturgia femenina, en la obra de Carlota O'Neil, *Circe y los cerdos*, publicada en 1974, la dramaturga se centra en el episodio del encuentro y de la seducción entre la reina hechicera y Ulises, convertido en un hombre que se dispone a volver a su casa después de la guerra. Debido a las vivencias de O'Neil, que ha perdido su marido durante la Guerra Civil, se puede llevar a cabo una lectura en clave política. En este sentido, a pesar de la proximidad de la pieza teatral con el mito homérico –ambas obras se estructuran en rapsodias–, esta reescritura, en el contexto franquista, otorga a la figura de Circe el papel de representar la seducción del poder imperante: «[...] Cuando pisa la isla y se entrega a Circe, Ulises es el ex-exiliado que vuelve y que se deja llevar durante un período por la propaganda franquista.» [Zaza, 2007: 31]. Pero, al rechazar la propuesta de Circe, Ulises vuelve a convertirse en el exiliado que anhela la vuelta a su querida patria.

Otra lectura ofrece la obra teatral de la dramaturga Carmen Resino, *Ulises no vuelve*, publicada por primera vez en 1973 y revisada en 1983. Esta pieza recupera el tema homérico de la espera del rey de Ítaca por parte de Penélope, (aquí, Pen) y Telémaco (Tel). Todos los elementos de *La Odisea* parecen ser conservados hasta llegar al desenlace. En este momento, el lector/espectador se da cuenta de que, en realidad, Ulises es un cobarde, un desertor de guerra que se ha quedado escondido en su casa por temor a las represalias posibles de su padre, quien vive en el recuerdo de las glorias de los tiempos pasados. Este elemento desmitificador convierte a Ulises en una especie de anti-héroe que solo encuentra su razón de ser gracias a la labor de consolidación de Pen. Esta, a pesar de ser consciente de la cobardía de su marido,

está condenada a una continua espera que parece no tener fin, puesto que el propio Tel se ofrece para perpetuar la figura paterna.

En 1993, Itziar Pascual publica su pieza *Fuga*, estrenada dos años después en la Sala Pradillo de Madrid, que servirá de preámbulo a la obra titulada *Las voces de Penélope*. En efecto, la dramaturga pone en escena a diferentes personajes acechados por la guerra, lo que permite la aparición de una reflexión acerca de los valores de la sociedad actual, así como una recreación del mito homérico de Ulises, sobre todo, a través de los personajes de Anthropos y de su hija Ariadna, paradigmas de Ulises y Penélope, respectivamente.

Por otro lado, entre 1996 y 1997, Itziar Pascual trabaja sobre su proyecto de fin de carrera para su graduación en la RESAD. De este ejercicio, nace *Las voces de Penélope*, obra que pretende alejarse de las reescrituras anteriores del mito homérico, puesto que la dramaturga se propone transgredir la historia otorgando todo el protagonismo a la figura femenina que dialoga entre su condición preestablecida basada en la espera y su interior más íntimo, en el cual se plasman sus verdaderos anhelos vitales:

desde lo previo a la representación de la obra, encontramos la noción de *reescritura* del *mito* orientada hacia una revisión y valoración de la *espera*, cuestión que es subrayada cuando aparece como temática de los mismos discursos de los personajes [Brignone, 4]<sup>29</sup>

En este sentido, y como recuerda Carlos García Gual al acercarse a las diferentes modalidades recreativas de los mitos<sup>30</sup>, la empresa de

---

<sup>29</sup> He tomado esta cita de un artículo divulgado a través de una versión electrónica, <<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/voces/mendoza.pdf>>, en la que no figura ninguna fecha de publicación.

<sup>30</sup> Cf. GARCÍA GUAL, C., «Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad*

Itziar Pascual debe enmarcarse dentro de un intento de reinterpretación subvertida del sentido del mito de Ulises a través de una lectura ideológica realizada desde la ironía, lo que permite cierto distanciamiento respecto a lo acaecido, para adentrarse en la constitución de la identidad femenina:

PENÉLOPE.- La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. Mi conquista fue mucho más discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar. [Pascual, 1997: 26]<sup>31</sup>

### 3.1.1. *Fuga*

Del mismo modo que ocurre con la materia homérica, la obra *Fuga* plantea un conflicto bélico que sirve de punto de partida de las protestas de los diferentes personajes. Así pues, Itziar Pascual se dispone a retratar el papel y las penurias sufridas por parte de las mujeres durante la guerra, pero no se trata de una guerra en concreto, sino más bien una extrapolación a cualquier situación bélica: «Los espacios y valores simbólicos se combinan con las referencias mitológicas creando una dimensión sugestiva que amplía el conflicto en un tiempo y espacio indeterminados.» [Perarnau Reyes, 2002: 114]. En este sentido, intenta rescatar la figura de la

---

*de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. I, 34-41.

<sup>31</sup> Siempre recurriré a la edición electrónica del texto de Itziar Pascual titulado *Las voces de Penélope*, <<http://parnaso.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/itziar.htm>>. Por ello, lo mismo que con la pieza teatral *Fuga*, la paginación que aparecerá junto a las citas de estas dos obras es mía.

población civil –sobre todo las mujeres y los niños–, que más sufre durante los conflictos armados, lo que permite una lectura coetánea de los diferentes acontecimientos que van sucediendo en la vida diaria:

NÁUFRAGO.- Y la techumbre se desmorona sobre sus  
habitantes,  
mujeres y niños principalmente.  
Así hoy y mañana. ¿Mañana también?  
Cuando no haya casas sino escombros  
Y la luz se esconda entre el humo negro.  
[...] Es por mi paz por la que imploro, Señor;  
pero también por la de mi patria.  
Las algas reclaman mi cuerpo  
y sólo la quietud puede negárselo.  
Dadme un consuelo, Señor.  
Por el guerrero que fui a vuestro servicio,  
entregado a la muerte con la ingenuidad de un  
sordo. [Pascual, 1993: 5]<sup>32</sup>

La dramaturga madrileña reivindica la existencia de víctimas anónimas, como también lo harán Laila Ripoll y Angélica Liddell, que solo aparecen en los medios de comunicación a través de una simple cifra. En esta obra, se rescatan las figuras que más sufren y que se posicionan en contra de una guerra que busca únicamente unos provechos personales conseguidos por algunos estamentos sociales, los militares, encabezados por el General:

GENERAL.- Razón lleva la soldadesca.  
Palabras como las tuyas pueden levantar la plebe  
y desmoralizar a la tropa.  
[...] Tiempo sobre tiempo. Y los cadáveres sobre  
el casco de nuestros navíos.  
Ellos no lo entienden. La llamada de la guerra  
incita.

<sup>32</sup> La edición utilizada para *Fuga* corresponde a una versión electrónica <[http://www.laratonera.com.ar/textos/textos/espaniol\\_contemporaneo/fuga.doc](http://www.laratonera.com.ar/textos/textos/espaniol_contemporaneo/fuga.doc)>.

Su paz es nuestro desasosiego; su tranquilidad,  
nuestra ruina.  
Eso que llaman tiempos de paz es nuestro delirio.  
[...] Sólo la guerra es cierta. [Pascual, 1993: 3]

A través de la figura del Soldado, Itziar Pascual lleva a cabo una crítica del ejército, convertido en un estamento que no reflexiona sobre sus acciones, sino que sus miembros son simples mandados que deben ejecutar una serie de órdenes, sin tener derecho a opinar:

SOLDADO- Yo amén Señor y nada más que sí Señor.  
Como si hambre, deseo y miedo cupieran.  
[...] Como si fuéramos tontos.  
Como si fuéramos tributo y suministro. Paja,  
alimento del fuego.  
[...] ¡Si yo hablara! Y las cosas que podría contar.  
(Silencio)  
Habría. Ya lo creo que hablaría.  
Sí Señor. No debo decir mis pensamientos en voz  
alta. No Señor. Sólo hablaba conmigo mismo. No Señor. No  
debo hablar. No Señor. Lo sé Señor. Sólo pensaba. No Señor.  
No debo pensar Señor. No Señor. Sí Señor. Sí Señor...  
[Pascual, 1993: 2-3]

Las fuerzas políticas, representadas por el señor de Anthropos, convertido en un Ulises que regresa a su reino después de un largo período de combate, «con la apariencia de un mendigo» [Pascual, 1993: 4], también conforman un estamento social que trata de aprovecharse de las situaciones bélicas. De hecho, el señor de Bellver se muestra dispuesto a volver a la guerra para, esta vez, salir vencedor del conflicto:

ANTHROPOS.- He cumplido mi promesa.  
[...] y ahora me queda el vacío.  
[...] Sabréis, pues, que marché en busca de una  
paz segura –la de la conquista- y no puedo  
ofrecéroslo.  
[...] Marché en busca de un camino de gloria y  
de bienestar para todos vosotros y os he traído

una hilera de cadáveres sin nombre.  
[...] Esta isla está poblada por mujeres de luto y  
por niños descalzos y hambrientos.  
Pero os pido fe y confianza.  
Abandonar la lucha ahora sería como tirar por la  
borda la memoria de nuestros seres queridos.  
¿Queréis que su muerte haya sido en vano?  
¿Queréis que sus hijos no tengan motivo para  
ser huérfanos?  
Yo una cosa os pido. Dadles una oportunidad a  
vuestros hijos y nietos, para apreciar en el futuro  
el valor de sus actos.  
Que no queden para la historia pequeña como  
alocados e ilusos, sino como héroes y guerreros  
sin igual posible.  
[...] Por el bien de su memoria y de sus hijos,  
seguidme en el combate. [Pascual, 1993: 6-7]

Ahora bien, la narración de los diferentes acontecimientos está enmarcada por los comentarios de Cautela y Arrojo, dos mujeres que ya han muerto –en otro momento de la investigación volveré a tratar el tema de la aparición de fantasmas en la dramaturgia de Itziar Pascual–, pero que se dedican a pasear por los recuerdos y los restos de la ciudad de Bellver de la Isla del Sueño – ciudad a orillas del mar lo que permite asimilarla a la mítica Ítaca–:

CAUTELA.- Navegar por los recuerdos es fácil cuando te salpica la memoria.

ARROJO.- ¿Dónde estamos?

CAUTELA.- ¿No reconoces estos muros de piedra gruesa? ¿Y esa luz que acaricia la estancia?

ARROJO.- ¡No puede ser! (*Cautela asiente*) ¡El Castillo de Bellver! ¡El gran palacio de la Isla del Sueño! (*Pausa*) Yo lo conocí en ruinas.

CAUTELA.- Entonces vivía el fulgor de la juventud. Miraba a la mar casi con descaro. [...] ¿A quién crees que esperaba [Ariadna]? ¿Por quién son sus oraciones y súplicas? ¿No lo imaginas?

ARROJO.- Por el Señor ausente.

CAUTELA.- Sí. Por el Señor que rehuyó mi voz en palacio.

ARROJO.- ¡Lo sabía! ¡Tú perteneciste a ese tiempo! [Pascual, 1993: 4]

Ambas mujeres, pertenecientes a generaciones distintas, se disponen a viajar en el tiempo para reconstruir las vivencias de los habitantes de la ciudad del señor de Anthropos. Es sumamente reveladora la necesidad que sienten estos personajes femeninos por recordar lo sucedido:

ARROJO.- En Bellver la madrugada se levanta entre cadáveres. Yo soy uno de ellos.

CAUTELA.- ¿Has dicho Bellver? ¿Eres hija de la Isla del Sueño?

[...]

ARROJO.- Apenas quedan unos cuantos supervivientes, escondidos entre los acantilados. [...] Bellver es un buque fantasma.

CAUTELA.- ¡Malditos sean! ¡Malditos! Para siempre.

ARROJO.- ¿Y podemos hacer algo?

CAUTELA.- El olvido es una tierra yerma. Entre los surcos desgastados queda la verdad escondida. Puede que si alumbramos la memoria de la Isla del sueño, alguien inicie los nuevos tiempos

ARROJO.- ¿Cuáles?

CAUTELA.- Los del hombre libre.

[...]

ARROJO.- Ayúdame a recordar. Yo sola no puedo. Ayúdame.

CAUTELA.- Te ayudaré. Tejeremos juntas el sentido de las viejas palabras. Y te hablaré de los primeros días de dolor, cuando la esperanza era tan sólo esperar a mañana. [...] Y con ellos abrirás la primera página de tu desierta tierra.

ARROJO.- Hagámoslo. Y que ellos pueblen nuestras fatigas. [Pascual, 1993: 1]

Durante este paseo por la vida de los diferentes personajes puestos en escena, son constantes las alusiones al mito de Ulises. El personaje de Harapienta, mujer que se erige en contra de los conflictos bélicos en los que se ve sumida la ciudad desde muchos años atrás, toma voz con estas palabras:

HARAPIENTA.- ¡Si con mis manos pudiera destejer las redes  
de tu silencio!  
¡Si con mi furia arrebatase a mordiscos tu  
contemplación vacía!  
Maldito el yugo bárbaro de las sirenas  
seductoras.  
Maldito para siempre el sonido de sus  
cadencias.  
Exilio, destierro y muerte: yo os invoco.  
Plagas con vuestras uñas esta tierra que  
duerme plácidamente en la ignorancia.  
Tempestad y huracanes. Fuerzas todas de la  
naturaleza. [Pascual, 1993: 1-2]

Se puede apreciar la presencia del elemento del «destejer» que alude a la tarea metódica a la que recurre Penélope cada noche para aplazar el veredicto acerca de la elección del pretendiente que sustituiría a Ulises en el trono. Por otro lado, Harapienta hace alusión al episodio homérico de las sirenas, retomado en el soliloquio de Anthropos como se verá a continuación. Estas dos referencias clásicas permiten poner de manifiesto el rechazo del personaje femenino de la guerra que solo se caracteriza por un afán masculino de lograr su condición de héroe. Se puede intuir el hecho de que ella ha sufrido los estragos de la guerra, puesto que, al invocar el exilio, el destierro, la muerte y el silencio, se percibe una posible pérdida personal. De hecho, la aparición de los muertos representa un tema constante en la obra de Itziar Pascual. Esta aparición, en boca de los diferentes personajes, da señales de una reivindicación de su presencia, así como de las causas de su ausencia. A pesar de que los cuerpos no están presentes físicamente, estos muertos conservan una plena vitalidad en la vida de los personajes, lo que permite poner de manifiesto la importancia y la necesidad de la perduración de la memoria —como también ocurre en *La frontera* de Laila Ripoll en la que un nieto carga a sus espaldas el fantasma de su abuelo—.

A su vez, la vuelta de Anthropos constituye una gran sorpresa, ya que como comenta el personaje del Vigía, nadie lo esperaba, excepto su hija Ariadna:

VIGÍA.- [...] ilustre y sosegado,  
apegado a la proa como un perro pescador,  
vigía de sí mismo y de su regreso.  
Volvía sin tributos para su tierra.  
Las voces del triunfo le aclamaron a su marcha,  
el vacío y el hambre, le recibieron.  
En la soledad de la Isla del Sueño ya nadie esperaba  
nada.  
Salvo su hija Ariadna. [Pascual, 1993: 4]

Estas palabras del Vigía permiten ahondar en las similitudes entre Anthropos y Ulises. Ambos hombres de guerra se han marchado en búsqueda de una victoria: en el caso de Ulises, la guerra de Troya constituye un provecho ajeno, ya que es convocado por Agamenón para defender y recuperar a Helena, mientras que Anthropos busca un dominio de la Isla de los Sueños sobre la Isla del Aire. Así, después de un largo período de ausencia, los dos hombres vuelven a sus tierras dándose cuenta de la decrepitud del pueblo regido por la ley del hambre. Por otro lado, Anthropos manifiesta el hecho de que reinar en una ciudad se caracteriza por la soledad, ya que los súbditos solo representan una serie de habitantes que intentan conseguir algún tipo de provecho acercándose y sirviendo al rey:

ANTHROPOS. ¿Quién dijo que el poder regala?  
Sólo una sensación innoble.  
Soledad.  
Rodeado de fieles, súbditos todos. Sombras.  
Y en el centro yo.  
Tan vacío como una caracola.  
Oyendo sirenas que adulan. Acostándome con la  
traición cada noche.

[...] Señor y dueño. De la nada.  
[...] O la adulación o el odio. Esta tierra no tiene  
templanza.  
[...] La paz –ninguna-,  
por el sabor de la conquista. [Pascual, 1993: 6]

Esta misma idea aparece en el mito homérico. Ulises, tras su vuelta a Ítaca, se da cuenta de que sus antiguos súbditos se han convertido en los pretendientes de la reina. De ahí la comparación de Anthropos entre las sirenas y los fieles seguidores, que se dedican exclusivamente a adularle hasta poder aprovechar una oportunidad para pisar al dueño de la villa. Pero, a diferencia de Ulises que, después de asesinar a los pretendientes de Penélope, consigue restablecerse en el trono de Ítaca, Anthropos tiene un desenlace distinto, ya que muere a manos de la Nodriza, quien decide vengar la muerte injusta de su hijo debido a su imposibilidad por seguir viviendo en una sociedad alimentada por el odio de las fuerzas militares y políticas que solo buscan su provecho personal:

NODRIZA.- Ha llegado el momento de la pregunta.  
¿En qué creéis todavía?  
¿Acaso es posible creer en algo?  
[...] ¿Y qué puedo hacer? ¡Qué puedo, más que  
gritar de rabia por lo que me han quitado!  
Arrastrándome a mi también la corriente... de la  
venganza.  
Mi mano busca el puñal como la oscuridad al tiento.  
Y ni siquiera a la justicia tengo derecho, porque mi  
hijo, ¿Mi hijo?  
¿Me sorprende hablando con una sombra?  
[...] El que fue mi desvelo y mi amor me pide paz  
desde la inexistencia.  
Paz para los torturadores y asesinos,  
[...] Paz me piden los restos de mi amor, solo a él  
consiento la espera.  
[...] que la sangre se desploma sobre quien la  
vierte. [Pascual, 1993: 6]

En este soliloquio, la Nodriza plantea el tema de la espera. Esta se plasma a través de su afán de venganza. Una vez conseguida,

decide reunirse con su hijo dándose la muerte, lo que pone de relieve el final de la espera, puesto que la reunión entre el sujeto esperado y el otro ya se puede operar. En cambio, el personaje de Ariadna, hija de Anthropos, se configura como una Penélope. De hecho, se llama a sí misma con el nombre de la esposa de Ulises:

ARIADNA.- No fue un nombre adecuado el mío. Debieron llamarme Penélope.  
 Espera, silencio y calma, mis apellidos.  
 Las horas se me escurren entre brocados y agujas.  
 Y para qué. De qué sirven tantas horas estúpidas, sentada en esta habitación de costura y tormento.  
 Esperando a mi padre, Señor de Bellver. Y de mi vida.  
 Esperando el día en que me mire y descubra mi rostro envejecido y frío.  
 Hilando aguardo y el tiempo se consume con la rapidez de un chasquido.  
 Un padre que no es mi padre. Alejado en la distancia. [Pascual, 1993: 5]

Es significativa la elección de Ariadna como *alter ego* de Penélope. En la mitología griega, Ariadna contribuyó a la derrota del Minotauro, ya que, mediante un ovillo de hilo, ayudó a Teseo para que pudiera salir del laberinto. Así pues, esta figura femenina está vinculada con el manejo de la costura, lo que permite destapar otro punto común con Penélope. Ambas mujeres pasan el tiempo muerto de la espera de su padre y esposo, respectivamente, tejiendo. Los años van pasando para las dos, como demuestra la pérdida de la belleza a la que alude Ariadna, bañados en la soledad, en el silencio y en la imposibilidad de complacer a sus súbditos, que se han quedado sin reyes:

ARIADNA.- [...] Pertenezco a un mundo al que soy inútil:  
 ese es mi mayor estigma.  
 Manos blancas sobre la mesa. ¡Hermosa estampa!  
 [...] Mientras mis súbditos se restriegan las manos  
 contra el estómago

para sofocar el hambre  
y cambian sus vestidos de antaño por harapos.  
La tregua mitigaría sus caras asustadas.  
Pero para ello debe volver el Señor de Bellver.  
[...] Un reino de sirenas para Ariadna,  
señora que debió llamarse Penélope. [Pascual,  
1993: 5]

El monólogo de Ariadna da cuenta de la búsqueda de una identidad propia, desvinculada de su imagen pública ligada a las acciones emprendidas por su padre. Esta búsqueda corresponde a la misma que emprende la esposa de Ulises en *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual, obra que revisa el concepto de espera visto, desde los postulados patriarcales, como un atributo propio de las mujeres. De manera que la espera de Ariadna le condena a un estado de perpetua soledad, que solo puede deshacerse en el momento en el que se propone conquistar una independencia y autonomía personal. En este sentido, la reflexión de la dramaturga acerca de estos conceptos será llevado a su culminación en su recreación de la figura de Penélope.

### 3.1.2. *Las voces de Penélope*

La primera sorpresa que asume el lector/espectador a la hora de encontrarse con la obra es la inexistencia de los personajes masculinos. Ni Ulises, ni Telémaco ni tampoco los pretendientes aparecen en ningún momento sobre el escenario de manera física, sino que son evocados por la propia Penélope. El único personaje masculino que podríamos rescatar sería el telar («sombra silenciosa que acompaña y habla») de color azul, clara representación de la espera sufrida por Penélope plasmada en su labor esclavizadora de tejer de día y destejer de noche. Hasta aquí, el telar asume las características otorgadas por el propio Homero en *La Odisea*: ser el único aliado posible de Penélope en el momento de enfrentarse con la espera vana de Ulises:

PENÉLOPE.- No volverá. No lo hará nunca. (*Pausa.*) Creo que ya lo hizo. Y huyó. Nos condenaron a entendernos, telar. A ser cómplices del mismo destino. A esperar.

TELAR.- Atenea podrá variar mi forma... en la de varón. Nada es imposible si lo acompaña vuestro deseo.

PENÉLOPE.- Sabes que te aprecio.

TELAR.- La piedad no es amor y sabe a desdén cuando se espera más. Yo he sido fiel silencio para vuestro dolor, vuestra desesperación... (*Pausa.*) Incluso para vuestro olvido. Debe existir un día después de la noche.

¿Veis, señora? Alguien espera siempre al que, esperando, se siente abatido y solo. El mundo es una muralla de seres expectantes, que miran a las estrellas y piden deseos secretos. Vos esperáis y yo os espero a vos. Que densidad de tiempos que se contradicen... [Pascual, 1997: 25]

Como subraya González Arias, la acción de tejer y destejer debe asimilarse a la re/escritura<sup>33</sup>, ya que supone, por un lado, una deconstrucción, es decir, la separación radical del mito y de la realidad y, por otro lado, una construcción al hacer referencia al re/tejimiento de la identidad femenina:

La re/escritura supone una primera fase de *reconstrucción* que consiste en una separación radical del mito y de la realidad, pues aquél es visto por la mujer como un espejo que miente, como una musa a la que hay que despertar. Pero una vez superada esta parte del proceso, las autoras desean tener el derecho a la autodefinición. En una segunda fase de *construcción* irá *re/tejiendo* su identidad al contarnos historias no contadas de aquellos mismos mitos que hasta el momento las representaban de forma injusta. Como consecuencia, las mujeres del pasado vuelven a unirse con las del presente en un proceso que una vez más diluye las barreras entre ficción y realidad. [González Arias, 1997: 508]

De ahí que, desde la descripción del personaje, Penélope se erige como «Madre de Telémaco, esposa de Ulises. Y a pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma.» [Pascual, 1997: 2].

Por otro lado, también en la presentación del personaje femenino protagonista, la dramaturga apunta el hecho de que «le acompañan la fuerza del tiempo y la nostalgia» [Pascual, 1997: 2]. Esta caracterización contiene puntos de confluencia con el ensayo publicado por la propia Pascual, titulado «La edad de la paciencia», en el que dibuja a la figura de Penélope como paradigma de la paciencia, clara reminiscencia de la esposa de Ulises clásica. En efecto, Homero confiere a su Penélope la tarea de ser la portadora de la esperanza eterna del retorno del marido, al que siempre se mantiene fiel después de los veinte años de ausencia del rey de

---

<sup>33</sup> Se puede, además, apostillar que la etimología de la palabra «texto» proviene del verbo «tejer».

Ítaca, para perpetuar la continuación de la estirpe, es decir, para que Telémaco se convierta en rey. En este sentido, Itziar Pascual propone una lectura subvertida de esta espera, que representa una marca inherente a la concepción femenina, que se debe doblar ante las solicitudes de los hombres, fieles seguidores de los valores patriarcales de la sociedad:

PENÉLOPE.- [...] Yo quedo al cargo de lo que aquí dejas: tu palacio, tus reses, nuestro hijo. Y yo misma. Si no enloquezco antes de tu regreso. Un solo día marcharas y larga me sabría tu ausencia. Pero sé que la Diosa Atenea velará por tu bien.

[...]

A Ulises no le importó mucho. Dio por sentado que su cuerpo y su ser eran imprescindibles, insustituibles, únicos [Pascual, 1997: 3 y 27]

LA MUJER QUE ESPERA.- Vuelve a irse, ¿sabes? Y otra vez me pide que me quede aquí, quieta. Mirando. Como los mosquitos que revolotean junto a la luz de la farola y no se van nunca. (*Pausa.*) No, no es verdad. No lo pide. Lo da por supuesto. Lo da... por hecho. [Pascual, 1997: 23]

La segunda innovación respecto al mito homérico reside en la aparición de dos nuevos personajes femeninos. Por un lado, se presenta La mujer que espera y, por el otro, La amiga de Penélope. Ambas sufren una situación personal similar a la de Penélope. Tanto es así que las dos mujeres esperan el regreso de sus compañeros sentimentales. En el caso de La mujer que espera, esta corresponde al paradigma actual de Penélope. De hecho, el personaje de La amiga de Penélope no es ni más ni menos que la amiga de La mujer que espera lo que permite ahondar en esta toma de conciencia del vínculo que potencia la presencia de dos Penélopes. De modo que la dramaturga plantea la pieza teatral desde dos tiempos distintos: el mitológico y la contemporaneidad, lo que permite la plasmación de unos vasos comunicantes entre ambos:

Estas tres voces configuran la sintaxis dramática con una continua autoreferencialidad: tanto la situación extralingüística (partida, abandono, ausencia) como el tema (la espera) no varían en ningún caso, solo se diferencian en matices del relato mítico al relato contemporáneo. [Brizuela, 3]<sup>34</sup>

Como comenta Agnès Surbezy, la aparición de esta doble temporalidad tiene un carácter postmoderno:

si buscamos indicios, nos encontramos con notaciones de dos tipos: unas subjetivas y poéticas que inscriben la acción (si se puede hablar de acción) en un espacio mítico, real, entre mar y arboledas, y otras anecdóticas y pragmáticas que sitúan la acción en un mundo actual, cotidiano, urbano, característico de la creación posmoderna.

Y al compartir el protagonismo entre la Penélope mítica, atemporal, y dos Penélopes contemporánea; al inventar un espacio tiempo dramático que parece flotar entre el mito y la actualidad en la subjetividad de los personajes; al crear interacciones cada vez más importantes entre los espacios y tiempos de las tres, Itziar Pascual universaliza esta nueva relación y este nuevo saber. [Surbezy, 2005: 223 y 228]

No voy a entrar en el debate que puede crear la posible presencia posmoderna en la reescritura de un mito, puesto que sería entrar en un tema un tanto resbaladizo en el sentido de que cualquier actualización, en nuestra era, acostumbra a ser vista como una tendencia a la posmodernidad. De manera que prefiero ceñirme a la terminología de actualización de la lectura –concepto rescatado de la estética de la recepción acuñado por Hans Robert Jauss<sup>35</sup>–.

<sup>34</sup> Como ocurre en el caso del artículo de Brignone, aquí, al proceder de un artículo presentado en soporte electrónico, no aparece ninguna fecha de publicación: <[http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope\\_carmela.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope_carmela.pdf)>.

<sup>35</sup> El teórico alemán parte de la base de que cualquier texto sufre a lo largo del tiempo continuas actualizaciones debidas al «horizonte de expectativas» del cual parte el lector. En este sentido, cada contexto histórico presenta una cosmovisión

Retomando el hilo de la disertación, en el caso de La amiga de Penélope, este abandono desamoroso se percibe a través de una infidelidad explícita, puesto que se convierte en testigo de un encuentro entre Carlos, su pareja, y otra mujer. De ahí que, en vez de recuperar el aspecto bélico, que solo representa una excusa para la partida de Ulises, Itziar Pascual ahonda en la recreación de tres situaciones de desamor. En este sentido, Ulises no sería el héroe que va a la guerra, según lo marca la tradición, ni tampoco el cobarde que se ha quedado en casa, como en el caso de Carmen Resino, sino un hombre que abandona el hogar familiar por una cuestión de desencanto amoroso. Así pues, en realidad, no aparece una necesidad por presentar la figura concreta del rey de Ítaca, sino la de todos los Ulises posibles, los que han abandonado su casa y familia:

---

unipersonal que presupone la aparición de varias lecturas posibles según el bagaje de cada uno de los lectores que se enfrentan a los textos. Por otro lado, Jauss propone el estudio de las obras contemporáneas como muestra de la evolución histórica de la literatura en sus diferentes contextos: «La nouveauté n'est donc pas seulement une catégorie *esthétique*. [...] La nouveauté devient aussi une catégorie *historique* lorsque l'analyse diachronique de la littérature, poussée plus avant, en vient à se demander quels sont les facteurs historiques que font vraiment que la nouveauté d'un phénomène littéraire est reconnue comme neuve, quelle mesure cette nouveauté est déjà perceptible au moment de l'histoire où elle apparaît.» Cf. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, 67-68. De manera que la utilización de un mito clásico, representaría un intento de actualización a través del cual el lector, que a su vez se convierte en autor, se acerca a su realidad social más próxima. De ahí, mi rechazo por enfocar esta tarea desde los planteamientos postmodernos. De hecho, en un ensayo titulado «La Casandra del IITM», Itziar Pascual, después de una revisión acerca de la contemporaneización del personaje femenino clásico de Casandra, da cuenta de la imposibilidad, por parte del ser humano, de obtener una visión global del mundo. En este sentido, la referencia que ella misma hace en su obra de personajes mitológicos no puede ser fruto de otra cosa que una visión y una lectura personal de los mitos como punto de partida de su cosmovisión del mundo.

PENÉLOPE.- [...] He sabido entonces que te marchabas. Lo sabía antes, pero no había querido reconocerlo. Hay algo de desamor en la partida. Al menos para quien se queda; para el que ve la espalda del que se va y no el rostro. [Pascual, 1997: 2-3]

LA MUJER QUE ESPERA.- Había imaginado de mil formas esa palabra perversa de dos sílabas: ADIOS. Hasta que el agua nos reúna nuevamente en la luz de la tarde. Hasta que el aire nos contamine con alegría o tristeza. Hasta que nos volvamos a ver. Había supuesto mil quinientas trece formas de despedida. (*Pausa.*) La real fue la mil quinientos catorce. Se fue. [Pascual, 1997: 4]

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- [...] Carlos, el de los arrocitos, el colesterol y la dieta blanda; el de ven a hacerme la cena que me duele aquí, aquí y aquí, el de no puedo ir a recogerte y el de tus problemas no son nada comparados con los míos. [...] No parecía dolerle nada. Se estaba tomando un copazo y no precisamente de Primperan. ¿Solo? ¡NO! Con una rubia teñida de rubio platino y labios de silicona. [Pascual, 1997: 14]

Volviendo al concepto, antes citado, de paciencia de Itziar Pascual, estas tres mujeres convierten la espera en un arma personal, ya que se concibe como un avance hacia las metas propias de cada individuo:

PENÉLOPE.- [...] Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos. El tiempo no es un enemigo; es un compañero de viaje. [...] La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. [...] Esta es mi verdadera historia. [Pascual, 1997: 26-28]

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- [...] Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis "no sé", con todas las dudas que se me pegaron a la piel en las sucesivas crisis. O a reconciliarme un poquito con ellos. [Pascual, 1997: 29]

De hecho, como subraya Elisa Sanz, este concepto de espera podría asociarse a la plasmación de los diferentes logros históricos

de la condición femenina, puesto que la adquisición de los derechos de las mujeres y de la igualdad genérica ha necesitado un proceso basado en la espera y la paciencia, cuya vigencia todavía persiste:

la autora no se detiene únicamente en lo individual y muestra las implicaciones sociales de estos modelos de sumisión y dependencia. Las intervenciones del *alter ego* moderno de Penélope, un personaje denominado “La amiga de Penélope”, constituyen, verdaderos alegatos contra la discriminación ejercida hacia las mujeres en el ámbito laboral y social. [Vilches de Frutos, 2003: 15]

Esta misma idea aparece expuesta por la propia Itziar Pascual al dar cuenta del hecho de que la elección del personaje de Penélope responde a un afán de proclamación de una independencia y autonomía de la mujer, ambas negadas por la sociedad:

Penélope. Una mujer a la que sigo admirando y respetando. A la que he aprendido a escuchar. A la que he redescubierto. Y al acercarme a ella, a muchas de las Penélopes que la literatura dramática ha dibujado en siglos sucesivos, sentí que habían sido más antagonistas que protagonistas de su propio destino; que le punto de vista procedía de Ulises, de su padre Homero, o de sus herederos literarios. Que el tiempo de ausencia no había sido tiempo de silencio, ni de aguante, sino de perseverancia. Que habían ocurrido muchas cosas dentro y fuera del ser de Penélope, antes de que regresara el señor de Ítaca. Que las noches de telar habían sido suficientes para ver crecer sola a su hijo Telémaco, para ver transitar los mejores años de su vida por un tálamo de madera de olivo, mientras quedaba sola al mando del palacio. Que habría conocido la tristeza, el dolor, la inseguridad, el miedo, la rabia, los celos, la desesperación, la tibiedad, la serenidad, la calma. Que había viajado sin moverse, transitando a través el tiempo y de la herida para encontrarse ante el espejo. Para esperarse a sí misma. [Pascual, 1998(c): 118]

Así, estas tres figuras femeninas puestas en escena buscan deshacerse de la relación de dependencia creada alrededor de la

figura masculina: «LA MUJER QUE ESPERA.- Ahora todo está listo. Incluso yo misma. Voy a borrar tu imagen de un portazo. Y tu ausencia, encerrada en el cajón de la mesilla.» [Pascual, 1997: 8]. Después de esta toma de conciencia de la necesidad de liberarse de la sensación de vacío dejada por el abandono masculino, estas tres mujeres marcan su evolución hacia el desamor. En efecto, en un primer momento, parece que esta empresa resulte imposible porque los recuerdos siempre configuran una vuelta al estado amoroso anterior, lo que crea un sentimiento de nostalgia y de mitificación de la relación vivida:

LA MUJER QUE ESPERA.- [...] No estás. Y tu ausencia me pega, me insulta, me escupe, me miente, me ahoga, me mata. Hay una violencia soterrada en la nostalgia. En las imágenes pasajeras que estremecen cada día. Me agrade tu sombra. E impúdica, anuncia el azul turquesa de los olvidos. [Pascual, 1997: 12]

PENÉLOPE.- [...] No tengo razones para comer. No tengo razones para respirar. No tengo razones para vivir. Decidle a mi hijo que estoy dormida y que la luz del día cubre con sopor todos mis deseos. [...] Sé que es inútil. Los dioses aprecian mi desesperación más que mi muerte. Sé que me van a dar muchas mañanas como esta. [Pascual, 1997, 12-13]

Aunque en el caso de La amiga de Penélope, esta nostalgia se recrea a través de un intento de desmitificación de la figura masculina, que, a pesar de ser un arma de venganza por lo sufrido, permite constatar la dependencia emocional que la ligaba a su pareja:

LA AMIGA DE LA PENÉLOPE.- [...] Pero para las cosas de la casa es un poquito tradicional. Chica, ya verás como le acabas cogiendo el tranquilo. A Carlos le encantaba verme lavar la ropa a mano. No, tenía lavadora, pero la vendió. Dice que es mucho mejor para la ropa. Y más ecológico. [Pascual, 1997: 17]

Las tres mujeres también discernen la irrelevancia de esta recreación en el recuerdo, puesto que el abandono es inevitable; solo es posible seguir una vida propia si cada mujer actúa según sus decisiones personales sin la necesidad de esperar a un hombre como condicionante determinante:

LA MUJER QUE ESPERA.- Pero necesito alejarte para seguir viviendo. Y abrazo tu imagen para aplacar la derrota. [Pascual, 1997: 12]

PENÉLOPE.- Respeté más la libertad de Ulises que mi dolor. Y puede que un día me lo reproche mi pueblo, mi hijo, el mundo. Madre, padre, reina, amiga, gobernante: todos los papeles para una única actriz. (*Pausa.*) Todos menos uno. Víctima no. [Pascual, 1997: 19]

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Cuando estás sola observas más. Te fijas. Y el paisaje cambia. Necesito sentir las ideas para creer en ellas. Y me duele el estómago de ver cosas que no me gustan. Con Carlos, antes, me limitaba a decir que hay mujeres más machistas que los hombres. [Pascual, 1997: 22]

La obra de Itziar Pascual postula por un cambio de lectura del mito homérico, lo que permite otorgar a la mujer un papel de mayor envergadura, puesto que, a través de estas tres muestras femeninas de evolución de desamor a independencia personal, es posible encontrar un camino propio, porque: «no es la ausencia de Ulises lo que convierte la espera de Penélope de Pascual en desespero, sino el reconocimiento de una identidad creada para ella, no por ella.» [Zaza, 2004: 245].

### 3.1.3. *Voz de un barco abandonado*

En el año 2000, el soliloquio creado por Itziar Pascual titulado *Voz de un barco abandonado* se incluye dentro del ciclo *Ecos y silencios*, en el que distintos creadores participan tomando como punto de partida la exposición fotográfica de Sebastiao Salgado denominada «Éxodos». Así pues, en esta breve obra teatral, Itziar Pascual ofrece un monólogo, un verdadero desahogo emocional, cuyo protagonista es un barco. En este sentido, se presencia una personificación, una humanización de un objeto que se convierte en una especie de ser cuya máxima caracterización se basa en su soledad y su condición de abandonado.

En un primer momento, el relato no parece evocar ningún tipo de recreación del mito homérico. Pero, llegando a las últimas líneas de la pieza teatral, el barco revela su nombre; se llama Ítaca:

¿Dónde vas? ¿Qué haces? No tengo radio, ni motor, ni brújula... Sólo los restos de la quilla y... ¿Qué miras ahí? Ahí no hay... No, eso no. No te atreverás. El nombre es lo único que me queda. Unas pocas letras. Ítaca. [Pascual, 2000(b): 91]

Como recuerda Monleón, este nombre tan conocido implica toda una serie de características que predetermina al personaje o, en este caso, al objeto puesto en escena: «Ítaca [...] es el estímulo de Ulises, que sueña y vive para el regreso, y es también, su muerte, por cuanto la vuelta implica la vida cumplida.» [Monleón, 2004: 243-244]. A partir de este instante, el texto adquiere otra connotación, ya que estas palabras encierran el significado de la condición de abandonado del barco, portador del mensaje de su muerte sin la posibilidad de cumplir con su propósito vital:

Si pudiera moverme... Moverme. Se me está pudriendo la vida de estar aquí, expuesto a la lluvia y al óxido... Las plantas me van cubriendo con sus raíces. Se enredan, me asfixian... Me están ahogando. [Pascual, 2000(b): 90-91]

El monólogo proferido por el barco mantiene grandes puntos de conexión con los personajes de Ariadna y Penélope, quienes también representan la figura del abandono y, por consiguiente, de la soledad. En este sentido, la situación que ahora padece el barco – se encuentra en solitaria deriva– le invita a una serie de reflexiones acerca de su vida pasada, así como de la proyección de sus anhelos personales, truncados por este abandono:

Yo también aspiraba a una vida mejor.  
 Y las travesías se habitaron de espanto,  
 El llanto apagado, el miedo grande,  
 [...] El destino es un muerto demasiado pesado.  
 Y al final aquí. Oliendo a brea, agua estancada, putrefacción,  
 mosquitos y mierda. Y estas niñas, niñas hienas, niñas buitres,  
 me arrancan la vida, la identidad, el nombre... [Pascual,  
 2000(b): 90]

La aparición de estas niñas hienas recuerda, en cierta medida, el poder embrujador de las sirenas homéricas. Por otro lado, la denominación concreta de «hienas» como marca calificativa de estas niñas mantiene un punto de conexión con otra obra de Itziar Pascual, *Varadas*, pues, en una de las diez escenas que componen esta pieza, aparece el diálogo entre dos mujeres, una de las cuales es llamada Hiena. Dos interpretaciones quedan latentes: Hiena corresponde a su nombre propio o es una suerte de pseudónimo que da cuenta del tipo de persona que es. Esta última opción sería la que está presente en *Voz de un barco abandonado*: «¡Fuera de aquí! Ya me habéis saqueado bastante. No se juega con los moribundos. Tú, la peque, no te rías. Sois como hienas.» [Pascual, 2000 (b): 91]. Así

pues, la dramaturga ahonda en el mito homérico para plantear otra suerte de búsqueda de la identidad propia.

### 3.2. Puesta en escena de personajes femeninos históricos

La actualización del mito clásico homérico se plantea como un ejercicio de subversión de la historia literaria escrita a través de los retazos masculinos. Esta misma afirmación sería vigente en el caso de la puesta en escena de personajes femeninos históricos, ya que postula a favor de la visibilidad femenina dentro, esta vez, de la historia oficial tradicional, la Historia. De modo que, como subraya Buero Vallejo, «el teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente»<sup>36</sup>, lo que significaría, desde la dramaturgia femenina contemporánea, una indagación presente sobre la evolución de la condición femenina desde el pasado. Este enfoque distanciado entronca con las prácticas teatrales de Brecht y, más concretamente, con su impulso por crear de un nuevo punto de vista y de relación entre los intérpretes y su público mediante una experiencia estética basada en el extrañamiento provocado por una mirada del pasado desde una perspectiva presente. Así pues, las mujeres no han gozado de ningún posicionamiento social destacado, lo que les ha excluido, durante mucho tiempo, de la escritura de libros. En este sentido, las dramaturgas contemporáneas apuestan por una revisión de este silenciamiento para sacar a la luz las grandes figuras olvidadas y, así, poder configurar una historia contemporánea basada en diversos referentes. Como comenta Carolyn Harris al hacer referencia a la producción dramática de Itziar Pascual: «[...] Pascual has expressed her view that the theatre

---

<sup>36</sup> Cf. Antonio Buero Vallejo, «Acerca del drama histórico», *Primer Acto*, núm. 187, diciembre de 1980-enero de 1981. También disponible en el Cervantes virtual: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46850530212252831754491/p0000001.htm>>

provides another avenue for searching for the truth and discovering the stories that have been silenced by official accounts of the past.»

[Harris, 2003: 1]<sup>37</sup>.

Sería conveniente citar, a modo de ejemplo de esta revisión de las figuras femeninas, dos obras de carácter histórico o, mejor dicho, según confirma Ríos Carratalá, de ficción histórica, escritas por Concha Romero, ya que dan muestra de una auténtica labor por destapar el significado más íntimo que implica la condición femenina:

En la obra dramática de esta autora se advierte el deseo de analizar el papel de la mujer en la historia y en el presente, y de proponer, sobre todo en las piezas ambientadas en tiempos y espacios contemporáneos, nuevos cánones de comportamiento que rompan con la inercia de construir a los personajes femeninos como víctimas pasivas o como transgresoras que merecen un escarmiento. [Serrano, 2004: 57]

En 1983, la dramaturga sevillana publica *Un olor a ámbar*, obra ambientada en 1583, que rescata la figura de Santa Teresa de Ávila, cuyos restos mortales son motivo de disputa y enfrentamiento entre dos conventos: el de Ávila y el de Alba de Tormes. Concha Romero saca a la luz una pugna ancestral entre los poderes castradores de la Iglesia, que solo fomenta las falsas creencias y, por consiguiente, la ingenuidad del pueblo y la sociedad. Más allá de esta crítica al estamento religioso, la dramaturga se centra en el impacto de este en las conductas femeninas:

Al mismo tiempo, en el texto subyace un subtexto feminista en el que la Iglesia simboliza el poder y la opresión masculina, y el despedazamiento del cadáver femenino ilustra que en la lucha

---

<sup>37</sup> He recogido esta cita de un artículo en versión electrónica, aunque fue publicado por la autora en la revista *Gestos*, 18.36, noviembre 2003, cuyo enlace es el siguiente: <<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/voces/vocesHarris.pdf>>

de las instituciones y los sexos, la mujer obtiene constantemente el papel de víctima. [Floeck, 1995 (b): 58]

En *Las bodas de una princesa*, publicada en 1988, Romero presenta una acción que transcurre en un período de cuatro años (1465-1469) durante el cual aparece un retrato de Enrique IV, así como de Isabel la Católica. Esta se caracteriza por ser una mujer fuerte y determinada en un mundo dominado por los hombres. Así, Isabel de Castilla recibe toda una serie de atributos masculinos que quedan destruidos a partir del momento en el que Romero dota a su personaje de un discurso feminista. A pesar de este intento de transgresión, la pieza teatral fracasa, pues denota la imposibilidad que sufre la mujer por desligarse de la opresión patriarcal:

una actuación femenina dentro de la esfera dominante conlleva a la supeditación de la persona a su función, sea histórica sea doméstica. Es decir, pese a que la figura monárquica encarna el poder, el “ser reina” no difiere sustancialmente del “ser esposa”: ambas condiciones requieren la sumisión femenina y la negación del “ser mujer”. [Zaza, 2007: 54]

Como se puede comprobar, la elección histórica de Concha Romero se ambienta alrededor de los siglos XV y XVI. Otro ejemplo dramático de la relectura y, por consiguiente, reescritura de la historia de grandes figuras femeninas medievales sería la empresa desarrollada por Antonia Bueno. En su «Trilogía de Mujeres medievales», constituida de *Sancha, reina de la Hispania* (2000), *Zahra, favorita de Al-Andalus* (2002) y *Raquel, hija de Sefarad* (2004), la dramaturga ahonda en las deficiencias de la historia oficial para pintar un retrato todavía vivo de unas mujeres, cada una perteneciente a una de las tres culturas imperantes en la época en la península, cuya presencia ha sido decisiva en el devenir humano.

En cambio, por lo que atañe a la producción de Itziar Pascual, Laila Ripoll y Angélica Liddell, se puede destacar una profunda

indagación por los grandes acontecimientos que han marcado el siglo XX –siglo que sirve de marco histórico tanto a las dramaturgas como a los lectores/espectadores–. Antes de entrar en la tarea de rescatar las figuras femeninas sufridoras de la Guerra Civil Española, las tres dramaturgas concibieron obras, *Variaciones sobre Rosa Parks*, *El árbol de la esperanza* y *Te haré invencible con mi derrota*, respectivamente, en las que proyectan, a través de un episodio discurrido en Estados Unidos, México e Inglaterra y, por consiguiente, lejano a la realidad del lector/espectador al que se dirige, tres vivencias femeninas que sirven de punto de partida para una reflexión basada en la constitución de la identidad en la contemporaneidad de la escritura. De hecho, como demuestra la presentación espacio-temporal de las obras, la pieza de Itziar Pascual toma como punto de partida 1955, fecha histórica de lo sucedido, que sigue vigente: «Aquí. En este instante»; la obra de Laila Ripoll, en cambio, no da ninguna fecha concreta, ni el nombre de su protagonista, aunque, pronto el lector/espectador se da cuenta de que se trata de Frida Kahlo y que la narración se sitúa el 13 de julio de 1953; la acción de Angélica Liddell acontece en el presente del público, aunque evoca hechos pasados en 1987.

### 3.2.1. Rosa Parks

La pieza *Variaciones sobre Rosa Parks*, premio Complutense de Teatro Valle-Inclán de 2007 y publicada este mismo año, convoca al lector/espectador a seguir un paseo por la memoria de la costurera negra norteamericana, que da título a la obra, fallecida en 2005. Ella protagonizó una acción, sencilla en las mentalidades actuales, pero llena de sentido ideológico en su época: no ceder su asiento a un hombre blanco en un autobús público:

ROSA PARKS.- No lo sé explicar. Estaba cansada. Simplemente.  
El cansancio es una gran razón. Sí, el cansancio.  
El cansancio de ceder es una derrota perpetua.  
LA SOMBRA DE ROSA.- ¿El cansancio?  
ROSA PARKS.- Me salió del alma, del cuerpo, de mí, de nosotros.  
¿Por qué tenía que cederle mi asiento a un  
blanco? [Pascual, 2007(a): 80]

A pesar de las represalias sufridas por este acto (multa, encarcelamiento, exilio, etc.), volcó su vida hacia la defensa de los derechos civiles y raciales cuya lucha se hermanó con la de Martin Luther King. De hecho, su figura aparece en el escenario mediante una retransmisión radiofónica de su conocido discurso «I have a dream», pronunciado en 1963.

Del mismo modo que ocurre en sus obras *Fuga* y *Voz de un barco abandonado*, Itziar Pascual propone una puesta en escena de la lucha interna que supone el recordar episodios pasados. Dicha lucha interna queda plasmada en la aparición del personaje de La sombra de Rosa, que acompaña a Rosa Parks durante su paseo recordatorio y que representa su contrapunto más razonable e íntimo:

LA SOMBRA DE ROSA.- Si quieres contar tu historia vas a tener que contar conmigo. Vas a tener que aceptarme. Yo también formo parte de tu historia. Soy una parte de ti.

ROSA PARKS.- La parte que no fui. Tú me quieres engañar, me envenenas con mentiras. Me aturdes.

LA SOMBRA DE ROSA.- ¿Estás segura? ¿Cómo sabes lo que fue y lo que no fue? [...] No te sirve tu libro de memorias. Las memorias son como las olas. Se mueven y se rompen cuando están cerca. Yo puedo ayudarte. [Pascual, 2007(a): 32-33]

Estos episodios pasados (diálogos entre la madre de Rosa Parks y esta cuando era pequeña, lucha personal para los derechos raciales, etc.) sirven de marco para que el sujeto pueda destapar la búsqueda de su individualidad mediante una plena aceptación y asimilación de lo ya sucedido:

ROSA PARKS.- Necesito ser Rosa, una mujer más, una costurera, sin cargar con tanto.  
Necesito salir a la calle y dar un paseo sin que nadie me revise entera.  
[...] Necesito inventarme otra vida, otra casa, otro mundo, sin pagar tanto. [Pascual, 2007(a): 69]

Itziar Pascual ahonda en el enfrentamiento entre la lucha femenina y los valores patriarcales de la sociedad. Como recuerda el personaje de La sombra de Rosa, el marido de la costurera no se hace partícipe del activismo político de su mujer, sino que se configura como un sujeto pasivo que, en el caso de que la mujer siga cubriendo sus necesidades vitales, no pone ningún impedimento en su labor:

LA SOMBRA DE ROSA.- [...] En tu casa tu marido espera que le hagas la cena. Pon la mesa. El mantel de cuadros, los cubiertos, los platos. Qué has hecho de comer. ¿Está lista la cena? ¿Has olvidado la cena? ¿Está limpio el mantel? ¿Qué va a darle de cenar, discursos? Tu marido no tiene un sueño. Tu marido tiene hambre. [Pascual, 2007(a): 65]

Así pues, la dramaturga presenta a su personaje femenino en el momento en el que se dispone a cruzar el umbral de la muerte. Frente a esta pérdida vital, el único elemento que le puede mantener con vida reside en el recuerdo, la rememoración del pasado interpretado como un tótem que llevaría tatuado en la piel. Este elemento se contrapone con su imposibilidad de recordar los acontecimientos más próximos cronológicamente como la pérdida de las gafas:

ROSA PARKS.- [...] El caso es que me acuerdo sólo de las cosas de antes, las cosas del pasado. Las cosas de ahora se me hacen difusas. Son y no son. [...] Se me confunden las cosas y ya no tengo letra, yo, para escribir. Escribir, escribir. Hay que dejar las cosas ordenadas, antes de que todo se vaya al garete. [Pascual, 2007(a): 29]

A su vez, Itziar Pascual logra recrear con suma intensidad emocional el episodio concreto del autobús. En efecto, aparece una Rosa Parks, de cuarenta y dos años de edad, exhausta, que solo anhela encontrar un asiento libre en el autobús. Por otro lado, se crea una tensión entre la costurera negra y el conductor blanco, cuya mirada pesa en el rostro de Rosa:

LA SOMBRA DE ROSA PARKS.- El conductor se sabe blanco.  
Sabe que él manda en el autobús.  
Sabe que él puede gritar,  
puede insultar, puede hacer lo que quiera.  
Él es blanco, él es hombre,  
él es ciudadano, él es el conductor del autobús. [Pascual,  
2007(a): 44]

Frente a esta muestra angustiada por la vigilancia del conductor, Rosa Parks relata los diferentes derechos concedidos por la Corte Suprema. En este sentido, se contrapone el miedo al otro, alimentado por un odio fundamentado por cuestiones raciales, que

presenta el personaje de La sombra de Rosa Parks con esta enumeración de concesión de derechos:

ROSA PARKS.- Bobadas. La Corte Suprema lo ha dicho ya,  
no más escuelas sólo para negros.  
Pero las leyes dicen cosas que los hombres  
no cumplen por la ley del egoísmo. [...]  
La ley del horror está llena de odio y de  
caperuzas blancas que brillan en la noche.  
[Pascual, 2007(a): 44]

Como subraya Magda Labarga, este paseo por la memoria de la costurera americana representa un intento por poner de manifiesto unos acontecimientos basados en el miedo, la injusticia:

En el caso de *Variaciones sobre Rosa Parks*, las preguntas podrían girar alrededor del miedo y la dignidad. Del miedo y sus disfraces. Miedo, valor moral, esfuerzo, búsqueda del bien, sacrificio, es el territorio de lo heroico. [Labarga, 2008: 122]

Unas características que también se encuentran plasmadas en la pieza de Laila Ripoll, *El árbol de la esperanza*, en la que la directora escénica lleva a cabo otro paseo por la memoria, pero, esta vez, por la de Frida Kahlo.

### 3.2.2. Frika Kahlo

Laila Ripoll escribe *El árbol de la esperanza* en 1997, aunque se estrena en 2008 en la sala Cuarta Pared de Madrid. En esta obra se presenta un monólogo del personaje de Ella, Frida Kahlo, en los últimos momentos antes de su muerte:

*Noche. ELLA duerme en su cama. Tiene cuarenta y tanto años pero aparenta el doble. Lleva dentadura postiza que, a veces, le dificulta el habla. Ha debido de ser muy hermosa, tremendamente hermosa, pero ahora sólo es un poco de piel sobre unos huesos horriblemente deformados. Goza de un humor envidiable, dada su situación y, aunque, a veces, puede resultar patética, normalmente es irónica, mordaz, profunda y jodida. Tiene el cabello suelto, húmedo de sudor y desordenado. Un corsé de escayola, con una hoz y un martillo pintados, le cubre el pecho y le dificulta el movimiento. Suda. Tiene mucha fiebre y delira. Sobre el dosel de la cama un esqueleto la mira sonriente. Muchas botellas de distintos licores, estampas de Lenin, Trotsy, Marx, Cristo, amarillentas fotografías familiares y frascos con píldoras alrededor. [Ripoll, 2003(b): 41]*

El título que escoge Ripoll es sumamente significativo, ya que alude directamente a la figura de la pintora mexicana, puesto que se trata del título de un autorretrato que Kahlo pintó en 1946 después de haber sufrido una intervención quirúrgica de columna vertebral en Nueva York. A su vez, Frida retomó el título de su pintura de una de sus canciones favoritas, *Cielito lindo*, interpretada por Pedro Infante:

Árbol de la esperanza  
(de la esperanza)  
mantente firme  
que no lloren tus ojos  
cielito lindo  
al despedirme [Kahlo, 2001]<sup>38</sup>

<sup>38</sup> El *Diario* de Frida Kahlo fue publicado en una edición facsímil que no incluye ninguna paginación, por lo que me es imposible proporcionarla.

De manera que desde el título mismo se puede apreciar este juego de desdoblamiento que también aparece en el cuadro de la pintora. En efecto, en él aparecen retratados dos cuerpos femeninos, dos Fridas. La primera, en un segundo plano, estirada en una camilla, representa a la recién operada Frida, como evidencian las cicatrices que tiene en la espalda, y, la segunda, muestra a la Frida más conocida, más luchadora, vestida con colores vivos, que sostiene un corsé y una bandera, en la que están escritos los dos primeros versos de la canción de Pedro Infante. En este sentido, Frida, a pesar de sufrir dolores insoportables, mantiene esta esperanza por la vida, se anima a sí misma para seguir luchando. La luna y el sol marcan la línea de separación entre ambas. Dos elementos naturales de suma importancia en la cosmovisión azteca, que definen también el contraste entre la operación y la esperanza, entre el dolor y la lucha.

Ahora bien, como ocurre en *Variaciones sobre Rosa Parks*, *Voz de un barco abandonado* o *Mascando ortigas* de Itziar Pascual, el monólogo de la esposa de Diego Rivera se efectúa en un desdoblamiento interno de voces, que marcan este antes y después presentes en el cuadro, pero también en muchos otros como, por ejemplo, *Las dos Fridas* (1939). Kahlo rememora episodios de su vida que parten de su niñez hasta el momento actual: «Esto es un asco/y mi pobre biografía descompuesta,/una mísera gota en un mar de mierda.» [Ripoll, 2003(b): 53]. El monólogo pronunciado por la pintora encierra la contraposición de dos Fridas, de dos voces que indudablemente forman parte de ella. Por un lado, la Frida niña, que mantiene la ilusión y esperanza de que su dolor acabará y, por el otro, la Frida adulta, que se enfrenta sola a la muerte, totalmente desengañada sobre esta posibilidad:

Créeme:  
No siempre fue así.  
Creo que hubo un tiempo en el que yo no vivía en esta cama.  
Creo que hubo un tiempo en el que podía levantarme para orinar,  
podía levantarme a por un vaso de agua,  
a comer una manzana  
y, a veces, hasta galletas.  
Podía hasta limpiarme el culo yo sola. [Ripoll, 2003(b): 47]

No me llamas.  
No me escribes.  
Me deshago y tú no estás.  
Sigo aquí porque te hago falta  
-o, al menos, eso es lo que me haces creer-  
y tú no apareces.  
Con una pierna menos y la columna troceada  
¿a dónde crees que puedo irme, sapito? [Ripoll, 2003(b): 74]

La soledad de la pintora mexicana le llevó a crear un universo propio con la figura de una amiga imaginaria que le acompaña y que intenta suplir su falta de la presencia cariñosa materna. Kahlo sufrió un terrible accidente, a los 16 años, que la mutiló, destrozándole la columna vertebral y obligándole a llevar horribles corsés, y que la postró en una cama de por vida. De joven, su existencia se limita a las cuatro paredes de su dormitorio, pero, a pesar de ello, los colores le ayudan a encontrar un sentido a la vida, le ayudan a plasmar su personal visión del mundo desde su cama. La pequeña pintora solo anhela coger los «colores» para pintar y distraerse de su sufrimiento:

Papito...  
Por favor...  
es que me duele tanto...  
Hay veces que me da miedo morirme  
y entonces rezo.  
Cierro los ojos para concentrarme en un “Dios te Salve María...”  
pero me vienen a la cabeza los colores.  
Tengo tanto daño que no puedo pensar.  
Sólo siento que me duele y me duele en colores. [Ripoll, 2003(b): 53]

Déjame tus colores para que saque lo sucio,

mi peste mezclada con el agua de colonia,  
para que saque lo feo,  
y seguro que me sentiré mejor.  
Es tan aburrido estar en la cama todo el día... [Ripoll, 2003(b): 55]

El enfrentamiento entre la Frida niña y la adulta configura un gran choque porque esta primera no reconoce a la segunda, como ocurrirá en la obra de Itziar Pascual *Mascando ortigas*, en la que Pina adulta y Pina niña discurren sobre lo que la persona adulta ha dejado de lado por el camino, lo que demuestra lo mucho que se alejó de sus sueños. En este sentido, la agresividad de la pintora se debe entender como una contemplación de la desintegración de su cuerpo ya mutilado y, ahora, desdoblado. Así, la pequeña Frida no se siente identificada con lo que se ha convertido su mayor, con su resignación y su soledad: «Hay veces que no sé con quien estoy hablando,/pareces otra persona y no te conozco./Mírate.» [Ripoll, 2003(b): 42]. Una resignación que la vida misma le obligó a aceptar. Sin embargo, Frida busca revisar algunos momentos de su vida y decide iniciar, del mismo modo que las protagonistas de *Variaciones sobre Rosa Parks* y de *Mascando ortigas* de Itziar Pascual, un paseo por su memoria personal del que surgen varias voces del pasado. Ella rememora muchos episodios de su vida: la mala relación con su madre, la ausencia de su marido, la lucha campesina, la pérdida de su hijo,... Unos recuerdos marcados por el dolor de vivencias sumamente traumáticas, que permiten, como en el caso de Rosa Parks, destapar la necesidad de asimilar los episodios pasados para construir su propio sujeto y, así, descansar en paz, pero también saber cuál es su lugar frente al mundo. Como demuestra su diario íntimo, Frida Kahlo siente un profundo miedo a la muerte: «a pesar de mi larga/ enfermedad, tengo/ alegría inmensa/ de/ VIVIR.» [Kahlo, 2001]. A pesar de sus primeros intentos de enfrentamiento con la figura del Esqueleto que la visita como aviso de su próxima muerte,

pronto se dará cuenta de que el desenlace es inevitable y no duda en emborracharse y tomar pastillas para aguantar con menos dolor el tramo final de su existencia –un dolor que se convierte en el emblema de la acción de Angélica Liddell *Te haré invencible con tu derrota*–. Una mezcla que, junto a su devoción por la cultura azteca, le otorga ciertos poderes visionarios –como también los tendrá el personaje de Perpetua en otra obra de Ripoll–, ya que en uno de sus delirios habla de lo que ocurrirá después de su muerte –muchos años después–:

Dentro de algunos años,  
o quizás mañana,  
construirán un museo con mi nombre,  
pondrán precio en dólares a mis cuadros  
y subastarán mis trajes y mis joyas  
(seguro que se llevará lo étnico).  
Las gentes pagarán setenta dólares  
y se asomarán a mi diario  
con los ojos húmedos de compasión.  
Sentirán un nudo en la garganta  
cuando alguien les hable de mis veintidós operaciones.  
[...] Dentro de algunos años,  
o quizás mañana,  
puede que caiga el muro de Berlín  
y la gente, escandalizada,  
se preguntará  
cómo era posible  
que una mujer tan sensible  
deseara aquello para su pueblo.  
Se llevarán las manos a la cabeza  
hablando de la prostitución en la Habana  
y la corrupción sandinista,  
mientras observan, condescendientes,  
mi retrato de Stalin.  
[...] Saldrán de la casa-museo  
dando vivas al libre comercio,  
a la economía de mercado,  
a la globalización  
y a la democracia  
mientras esquivan los niños mestizos  
sucios, mocosos, ignorantes y hambrientos.  
Le darán limosna a un pobre  
y se marcharán a su casa contentos  
después de haberme otorgado su perdón. [Ripoll, 2003(b): 76-77]

Estas alusiones de Frida sobre el futuro permiten borrar los límites espacio-temporales de la pieza. Ripoll transforma el mito femenino en el que se ha convertido la pintora mexicana en nuestra sociedad para humanizar su figura al presentar recuerdos y emociones a flor de piel. Una característica que también se vuelve reveladora al tratar de la cuestión femenina durante la Guerra Civil. De hecho, muchas de las obras de Itziar Pascual y de Laila Ripoll proponen rescatar estas figuras anónimas a través de sus luchas íntimas silenciadas por la historia oficial para que no vuelvan a pasar las mismas barbaries.

### 3.2.3. Jacqueline du Pré

La acción performativa *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Liddell, estrenada en 2009 en Citemor-XXXI Festival Montemor-o-Velho y publicada en 2011, retoma la figura de la violonchelista inglesa Jacqueline du Pré, enferma de esclerosis múltiple, que se vio obligada a alejarse de su carrera musical con veintiocho años y de la que morirá con cuarenta y dos años –edad que tenía Liddell cuando se dispuso a crear y representar esta acción, lo que permite vislumbrar una clara asociación entre ambas mujeres—. La aparición de la compositora, esta «guerrera amable, espada de alegría» [Liddell, 2011(a): 36], no es realmente una sorpresa, puesto que en una acción anterior, *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía* (2008), se escucha, a lo largo de la representación, las composiciones de la músico. Además, en otra pieza breve, titulada *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas* (2002), se intuye su presencia, ya que el personaje Primera, a punto de morir, quiere convertir su violonchelo en su ataúd. Esta metáfora también se encuentra plasmada en *Te haré invencible con mi derrota*: sobre el escenario están visibles cuatro violonchelos rotos que no solo simbolizan el dolor físico de la violonchelista, sino también su propio ataúd.

La dramaturga se nutre del dolor, del sufrimiento de la artista inglesa para expresar su propio dolor. En efecto, todas las acciones que realiza Angélica Liddell deben entenderse como una confesión personal sobre sus vivencias, sus emociones en un ejercicio de desnudo sentimental sobre su propia existencia. En este caso, se nutre del dolor tanto físico, la enfermedad que impide una vida sin sufrimiento, pero también del dolor psíquico, el dolor de no poder

seguir adelante con una carrera profesional. Este es el dilema sobre el que reflexiona Liddell: «¿Por qué?<sup>39</sup>/Esa es la pregunta del dolor». [Liddell, 2011(a): 33]. Para ello, por un lado, representa el dolor físico mediante autolesiones con alfileres clavados en el pecho y golpes que se da con trozos de cristal en la espalda. Por otro, se apoya en la proyección de vídeos que permiten expresar el dolor psicológico con imágenes de la violonchelista tocando o de la guerra de Vietnam. Así, la palabra y el cuerpo se convierten en sus dos aliados para la transmisión de su intimidad. Pero el dolor es una categoría universal, lo que convierte la experiencia personal de Liddell en una vivencia colectiva.

En este sentido, la dramaturga no pretende ofrecer un recorrido biográfico sobre la vida de la artista, sino expresar el vínculo emocional que une a ambas al dirigirse directamente a la artista inglesa mientras que los espectadores solo son meros testigos de esta confesión: «*Estoy aquí, Jackie, no te dejo, no te dejo, estoy aquí*» [Liddell, 2011(a): 33]. Jacqueline du Pré se convierte en una suerte de fantasma omnipresente en la vida de la dramaturga: «A veces Jackie me habla, aparece en una esquina de mi casa, empieza a soltar números y siglas que parecen contraseñas militares, resplandece un segundo y se marcha.» [Liddell, 2011(a): 34]. Estas apariciones se deben entender, como en el caso de las obras de Itziar Pascual y Laila Ripoll, como una necesidad de reivindicar la existencia de la persona y, por ende, las causas de su ausencia hoy en día. De modo que la violonchelista siempre estará viva mientras alguien la recuerde. Por ello, Liddell, como si fuese un ritual en el que ella ejerce de sacerdotisa, ofrece su cuerpo, se insinúa a la muerte, para devolver a la vida a la compositora:

---

<sup>39</sup> Y, justamente, esta pregunta es la que sirve de punto de partida en la denuncia de los malos tratos de la obra *Pared* de Itziar Pascual.

«Jackie, voy a apagar las luces. Y quiero que me empieces y que me acabes. Empiézame y acábame. Haz conmigo lo que quieras. Mi muerte a cambio de tu pelo.» [Liddell, 2011(a): 35].

### **3.3. Voces anónimas de conflictos bélicos**

La presencia de las guerras en la dramaturgia contemporánea española es frecuente. Esta aparición responde a un profundo afán de rescatar episodios olvidados o marginados en un intento de compromiso político, pero también de «un deber moral de la memoria» [Garnier, 2011: 66]. No se trata de una escenificación de un conflicto bélico en sí, sino de las vivencias personales de los diferentes protagonistas de las obras. La guerra aparece, entonces, como un fantasma ausente de la escena, pero presente en los personajes mismos. En este sentido, los dramaturgos contemporáneos optan por la recreación de voces anónimas que arrojan luz sobre diferentes episodios procedentes de los conflictos bélicos y, con mayor frecuencia, de la Guerra Civil. En esta línea se enmarca el trabajo dramático de Itziar Pascual, Laila Ripoll y Angélica Liddell. Ellas plantean el rescate de la memoria como punto de partida para una reflexión a través de la cual los personajes pueden desarrollar una búsqueda de sí mismos, lo que permitiría a los sujetos de las generaciones venideras no tener que arrastrar las herencias del pasado:

el ayer que la dramaturga representa en su teatro se detiene, no en el evento histórico, sino en las consecuencias: mediante referencias históricas se pone en evidencia la persistencia de esa Historia de antaño que aún persigue a los protagonistas de hoy. [Zaza, 2006: 827]

En el caso de Liddell, esta plasmación de la memoria histórica pretende, como apunta Óscar Cornago, reflejar la monstruosidad de los seres humanos y, por consiguiente, del propio lector/espectador:

Esta es la eficacia política que adquiere este teatro, y que no consiste en denunciar un determinado episodio histórico, sino en *cómo* construir esta denuncia desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación escénica. El tono ceremonial de las acciones a modo de perversos rituales, unido a la dimensión exhibicionista de los personajes, que ostenta su monstruosidad públicamente, pone de manifiesto, no sólo la condición de actores de los personajes que ocupan la escena, sino también la condición de espectadores de quienes están ocultos en la oscuridad de sus asientos, tratando de pasar desapercibidos ante ese tribunal de la moral que muestra los horrores que una sociedad prefiere esconder. La monstruosidad de los casos narrados y el carácter degradante de las acciones terminan convirtiéndose en un espejo donde se refleja la monstruosidad de los propios espectadores. [Cornago, 2005(a): 65]

Una monstruosidad que emana de las acciones mismas y que condena al individuo porque la Historia todavía se sigue escribiendo, porque todavía perduran las guerras en el mundo, porque todavía no está todo dicho. De modo que las tres dramaturgas –pero también el conjunto de dramaturgos que ahondan en esta temática– otorgan pleno protagonismo a los personajes silenciados para reconstruir esta Historia que siempre fue contada por los vencedores y de la que forman parte. Se posicionan, entonces, del lado de los vencidos, quienes ahora toman la palabra para recrear su experiencia vivida y, así, rendir tributos a las generaciones anteriores que no pudieron expresarse. Se trata de una condena de la injusticia a través de la puesta en escena del sufrimiento histórico.

### 3.3.1. La Guerra Civil Española

La Guerra Civil Española se ha convertido en un tema recurrente en las letras hispánicas, cuyos autores son conscientes de la necesidad de revisarla en profundidad en un claro compromiso con la recuperación de la memoria histórica del país. No solo se trata de rescatar los episodios concretos de esta guerra, cuyas fechas son demasiado limitadas para asumir las consecuencias producidas en la sociedad, sino todo el período franquista, es decir, hasta la muerte, en 1975, del dictador Francisco Franco. Este hecho solo se puede entender porque durante muchas décadas el régimen franquista impuso una única lectura del conflicto bélico que no daba ningún espacio a otras propuestas, debido a la fuerte censura que existía en la España de postguerra<sup>40</sup>.

Durante toda la dictadura, en las carteleras, aparecen continuas reposiciones del teatro clásico áureo y espectáculos de alta comedia, género cultivado con sumo brillo por Jacinto Benavente, cuyos seguidores más destacados fueron Pemán, Luca de Tena y Calvo Sotelo. A través de la construcción de dramas claramente vinculados con la política y los ideales franquistas, estos tres dramaturgos se centraron en la creación o, mejor dicho, en la recuperación de tipos escénicos, procedentes de los cuadros costumbristas del siglo anterior, donde predominan la realidad burguesa y la presencia de un humor populista basado en el chiste fácil. Buen ejemplo de ello es la suerte que corrió la pieza *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura. Aunque escrita años antes del

---

<sup>40</sup> Esta cuestión fue tratada por Berta Muñoz Caliz en un estudio brillante y exhaustivo: *Expedientes de la censura teatral franquista*, Fundación Universitaria Española: Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles, 2 vols., Madrid, 2006.

conflicto bélico español, fue estrenada veinte años después de su escritura. Esta diferencia temporal entre escritura y estreno se debe a una falta de entendimiento de la obra por parte de los programadores teatrales que no estaban acostumbrados a un teatro humorístico que ofrecía una realidad distorsionada e inverosímil a través de un lenguaje estereotipado. Por otro lado, es de subrayar la obra dramática de Buero Vallejo que, a partir del estreno, en 1949, de *Historia de una escalera*, inicia una nueva modalidad teatral que se basa en el retrato de la vida de unos personajes anónimos durante la postguerra, lo que marca, a su vez, el comienzo de la denominada generación realista. Así, el dramaturgo se aleja de los postulados de la alta comedia para presentar un conflicto de índole ético-moral concreto, aunque no indaga directamente en las consecuencias de la Guerra Civil en sí.

Las únicas piezas que propugnan un discurso contrario a lo establecido proceden de los exiliados: Aub, Alberti, María Teresa León, entre otros, o de los censurados: Sastre, Nieva, Olmo, etc. Unos autores que solo se verán publicados y estrenados en la península mucho tiempo después, ya que ofrecen en sus textos una temática que impulsa la lucha del pueblo por sus derechos frente a su incapacidad de expresión impuesta por el régimen. Se trata de una lucha que, como en el caso de Max Aub, adquiere un tono más testimonial, ya que plasma las vivencias del propio dramaturgo.

En cuanto a la dramaturgia femenina del exilio, acabo de nombrar a María Teresa León, una gran mujer de teatro que ocupó un lugar destacado en la evolución del género, traducido en los diferentes ensayos que escribió. La esposa de Rafael Alberti se transforma en un referente ineludible de la escena, sobre todo gracias a su labor como directora escénica y, más concretamente, a su montaje de *Numancia* de Miguel de Cervantes estrenado durante la Guerra Civil. A su vez, cabe subrayar la aportación de Teresa

Gracia con su pieza *Las republicanas* (1978). A pesar de haber sido escrita después de la muerte del dictador, Teresa Gracia fue una víctima directa de la contienda, puesto que tuvo que huir de la península, junto a sus padres, lo que le condujo a un campo de concentración francés. Precisamente este es el tema que desarrolla *Las republicanas* –un acontecimiento también presente en *El convoy de los 927* de Laila Ripoll–. Es de recordar la obra anteriormente citada de Carlota O’Neill, *Circe y los cerdos* (1974), que ofrecía una lectura codificada, bajo la relación entre Ulises y Circe, de su propia vivencia durante la Guerra Civil Española. A estas tres dramaturgas, León, Gracia y O’Neill, les une el haber tenido que exiliarse en algún país hispanoamericano (Argentina para la esposa de Alberti y Venezuela para las otras dos). Debieron partir de un país que ya no era libre, pero que, al fin y al cabo, era suyo. Ellas asumen esta consecuencia y se implican activamente, a través de sus textos, en la denuncia de la situación política española desde el desgarramiento y la violencia de sus propias experiencias. Como en el caso de Max Aub, sus piezas se impregnan de un tono confesional, testimonial para retratar todo un período decisivo en la construcción de la identidad nacional. Estas tres dramaturgas se sitúan en la melancolía, en la pérdida para recordar el conflicto bélico.

En este sentido, Itziar Pascual y Laila Ripoll elaboran toda una serie de personajes que se confrontan directamente con esta situación de destierro. Sus obras se inscriben en una trayectoria determinada: el exilio, en la mayoría de casos femenino, es una necesidad dolorosa que convierte a los desterrados en presos de la nostalgia por el país abandonado. España se transforma en un espectro que atormenta, siempre presente, como un tatuaje impregnado en la piel. Pero los exiliados también necesitan recordar su procedencia porque configura la base de su identidad. De hecho, en la dramaturgia de Max Aub abunda la presencia de la figura del

«transterrado» –nombre que aparece en el título de una sus obras–, que evoca sus angustias al vivir en un país foráneo y su imposibilidad por volver al suyo.<sup>41</sup> Así, el conflicto interno de los personajes que dibujan Pascual y Ripoll oscila entre el recuerdo y el olvido, entre la memoria y la desmemoria, entre el ayer y el ahora. Por otro lado, la aparición de personajes femeninos como protagonistas de la guerra responde a la reivindicación, aludida anteriormente, de ceder la palabra a los vencidos y, en este caso, a las mujeres. Ellas desempeñaron un papel decisivo en algunos episodios del conflicto bélico. De hecho, Itziar Pascual en *Benigno* (2004) representa a un personaje femenino que no teme esconder a un republicano en su casa a pesar de las represalias. En efecto, en un diálogo entre dos personajes, A y B, un hombre de unos cuarenta y cinco años y una mujer de unos treinta años, respectivamente, Pascual trata de la solidaridad hacia el prójimo como marca de desobediencia al orden establecido. Por un lado, B representa, una vez más, el rescate de la figura femenina como parte integrante del conflicto. En este sentido, la dramaturga ofrece un perfil silenciado: la actividad política de mujeres republicanas que no han escatimado en correr riesgos al ayudar a otro compañero. En cambio, A sería un claro ejemplo de falta de compromiso, de cobardía, puesto que prefiere conservar su comodidad antes que quebrar la ley.

Las dos dramaturgas inciden en el sufrimiento de estas mujeres, pero, sobre todo, en su construcción individual. En otras palabras, las protagonistas de sus piezas llevan a cabo una búsqueda interna que confluye con los traumas de la memoria y, por lo tanto, con la representación de la vivencia personal como parte de la Historia. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) apunta

---

<sup>41</sup> Este tema también está retratado en la obra del propio dramaturgo *Teatro de la España de Franco*.

que el arte no es solo una mera imitación de la realidad, sino que representa un intento de superarla. De manera que la tarea de estas dramaturgas no es solo destapar episodios concretos de la guerra de los cuales las mujeres formaron parte, sino abrir la puerta a un posible porvenir que pasa, necesariamente, por la plena aceptación de un pasado colectivo y por una liberación emancipadora del papel de la mujer.

### **3.3.1.1. *Varadas* de Itziar Pascual**

Esta obra de Itziar Pascual, publicada en 2004, se compone de diez escenas, a través de las cuales se reviven las razones y las dificultades del exilio por parte de mujeres víctimas del régimen franquista, personajes anónimos que aparecen bajo el pseudónimo de A y B. Como apunta la dedicatoria del texto, «A todas las mujeres que tomaron barcos hacia el olvido en el siglo XX. Y en particular, a mi abuela y a mi madre», la propuesta teatral de la dramaturga nace de una necesidad personal, doméstica, como muestra del exorcismo de una historia latente, nunca divulgada fuera de las paredes del hogar familiar: «Estas mujeres configuran la historia silenciada del sufrimiento anónimo, los recuerdos de aquella época que afloran en las veladas familiares pero que nunca ocupan un espacio en la Historia.» [Perarnau Reyes, 2002: 131]. Esta obra se estructura en tres grandes bloques temáticos: el momento de la huida, los problemas logísticos que esta supone y la mirada efectuada desde el presente. Así pues, la relación que mantiene cada una de estas

mujeres se basa en la inmediatez de una huida fuera de las fronteras españolas:

B. [...] Debes estar cansada, preciosa, tantas horas aquí, tantas horas de trabajo, de pie, atendiendo a todas las personas que llegamos a tu país, a este país bonito y acogedor, a este país tan importante, que nos acoge como hermanos, sí, como auténticos hermanos, porque es tan fraternal y tan generosa la actitud de tu país, lo que os debemos no lo podremos pagar en generaciones, generaciones enteras de agradecimiento [Pascual, 2004(b): 401]

A través de estos personajes femeninos, Itziar Pascual consigue transmitir un profundo dramatismo relacionado con la pérdida y el abandono de todas las pertenencias del individuo que se dispone a marchar hacia lo desconocido. De hecho, en uno de los diálogos entre dos mujeres se pone de manifiesto la imposibilidad de dejar atrás todo lo que, con la ayuda de los años, se ha ido consiguiendo:

B. Tenemos que irnos. Aquí estamos solas, a expensas de lo que pueda ocurrirnos.

A. Aquí estamos a salvo. Estamos en casa, en mi casa. ¿Quieres que deje todo lo que tengo, así como así? Aquí están muchos años de esfuerzo, de trabajo, de sacrificio. Letra a letra, mes a mes. ¿Y ahora quieres que salga corriendo? [Pascual, 2004(b): 393]

Los objetos representan el transcurso de toda una vida, de los logros de las familias. Renunciar a ellos también significa abandonarlos y, por consiguiente, olvidarlos, lo que desata un profundo sentimiento de frustración en los personajes, contrapuesto a la necesidad por alejarse del infierno de su espantosa cotidianidad. En este sentido, la frustración y el miedo son los dos pilares que configuran la vida de todas estas mujeres y, por consiguiente, les lleva a determinar el

exilio como su única tabla de salvación. Un destierro impuesto que está acompañado de un profundo silencio:

A. (*Agarra a B de las solapas del abrigo*) ¡Escúchame! Tenemos que irnos, eso es todo. No te separes de mí, ¿me entiendes? No te separes pase lo que pase. Puede que tengas que correr. Si te preguntan tú no sabes nada, no sabes nada de nada, vamos a casa de la abuela y punto.

[...]

B. ¿No vamos a la casa de la abuela, verdad?

A. No. [Pascual, 2004(b): 397]

Asimismo, se sobreentiende la presencia de unos delatores, lo que permite revelar la aparición de un abuso de la autoridad por parte de los vencedores, que se proclaman, después de la derrota de la República española, como los nuevos dueños del pueblo, lo mismo sucederá en la pieza de Laila Ripoll *El convoy de los 927*, donde la familia lo pierde todo por su condición de «rojos»:

A. ¿Qué quiere, Hiena?

B. Todo.

A. Es lo que queda. Se ha ido vendiendo poco a poco, en secreto.

[...]

B. Queda la vuelta.

A. ¿Qué quiere decir?

B. Si vuelve, trabajará para mí. Será mi criada. A cambio le abro la frontera.

A. ¿Trabajar para ti? ¿Para la Hiena? ¿Estás loca? ¡Esto es el mundo al revés!

B. (*Agriamente.*) Tú lo has dicho. Y los de arriba ahora somos nosotros. Los que abrimos puertas. Los que salvamos de una muerte segura. Una vida no cuesta nada. Pero salvarla cuesta mucho. [Pascual, 2004(b): 390]

La partida de estas mujeres se ve representada en las dos escenas de barco. Este espacio cerrado, que produce una sensación de claustrofobia, como ocurría en otra pieza de la dramaturga *Voz de un barco abandonado*, simboliza el paradigma del refugiado, del ser

humano que se pone en peligro en búsqueda de una situación mejor:

B. [...] Era el último barco. El último. Centenares de mujeres, ancianos y niños se hacinaban en las tripas de aquel buque mercante. La humedad, aquel olor siniestro del encierro, el lamento frágil de unos niños hambriento.

[...]

A. Eso es. Tres días y tres noches. Sin saber qué ocurría. Nadie explicaba nada. Nadie sabía. ¿Por qué? Sólo hambre, sólo frío. Algunos enfermos. Quietos. En las tripas de aquel barco. [Pascual 2004(b): 404]

La última escena pone de manifiesto la necesidad de recurrir a la memoria para recordar las vivencias y transmitir las como marca distintiva de una familia:

A. Si viviera tu abuelo. Él se quedó aquí. Se quedó aquí para luchar. Para resistir. Y yo allí, con tu madre en los brazos, tan chiquitita. [...] Tu abuelo siguió luchando, entre las montañas, los bombardeos, las casas quemadas, los puentes rotos. [...]

B. No ha terminado aquí la historia. Seguiremos. [Pascual, 2004 (b): 405]

Esta necesidad también aparece representada en otra obra teatral breve de la dramaturga titulada *Mujeres* (2004):

No pudieron matar toda la vida  
Toda no. No pudieron con toda.  
Quemaron, saquearon, mataron.  
Pero no pudieron con la vida.  
En algún rincón, en algún lugar,  
[...] Alguna mujer, alguna anciana,  
Pobres, sin honores, soberanas,  
Supervivientes, hambrientas,  
Ateridas, heridas. Pero vivas.  
Las manos hinchadas, las bocas,  
Rotas y la piel resquebrajada.  
Pero vivas. Vivas para contarlo,

Vivas para empezar de nuevo,  
Vivas para dar vida a la ciudad quemada. [Pascual, 2004(i): 133]

Itziar Pascual hace hincapié en el terreno de lo desconocido, ya que muchos de los lectores/espectadores de las nuevas generaciones no mantienen ningún tipo de vínculo con el conflicto histórico, como es el caso del nieto de *La frontera* de Laila Ripoll, que se niega a compartir los recuerdos de la contienda de su abuelo porque ya no hacen referencia a su realidad. De este modo, la dramaturga propone una lucha contra la ignorancia y el desconocimiento de unos hechos que han marcado la historia más íntima de la población española. Esta misma idea de recuperación de un pasado histórico común a todo un pueblo aparece retratada en otra obra escrita por Pascual: *Saudade*. Como su nombre indica, esta pieza teatral hace referencia a una puesta en escena de un tiempo perdido que se recuerda desde la melancolía. Así pues, el personaje protagonista, Man, plantea la importancia de la memoria como vehículo para el aprendizaje de las generaciones venideras:

Alguien tendrá que contar a los que vienen que hubo un tiempo anterior a las alambradas. Que hubo mares de aguas tibias y cálidas y frías, muy frías, que despertaban la piel y los sentidos. Que a los niños se les contaban historias de ballenas, ballenas blancas y poderosas, y capitanes altivos, que hubo sirenas, dioses marinos y aventureros. Que el océano no era un lugar inhumano e intransitable. Yo vi llegar la marea de la vergüenza, la presentí. [...] Aún guardo las manchas en la piel de aquellos días. [...] Pero nos quedan las grabaciones y los teatros. Nos quedan los días como éste, de reunión y memoria. [Pascual, 2004(g): 40]

Una generación venidera que se convierte en el núcleo dialógico central de *La frontera* de Laila Ripoll.

### 3.3.1.2. *La frontera de Laila Ripoll*

En esta pieza breve escrita en 2003, como su título indica, Ripoll se recrea en la construcción de dos personajes, un abuelo y su nieto, y su relación con la frontera. Es decir, su condición de exiliados, y por lo tanto, de inmigrados, pero también su visión del exilio desde dos perspectivas diferentes debido a las vivencias y las edades de cada uno. Con ello, la dramaturga centra su debate en el exilio del abuelo, por culpa de la Guerra Civil Española, que le obligó a encontrar refugio en México, país en el cual el nieto ha crecido. De hecho, se nota una distinción lingüística entre la manera de hablar de ambos. El nieto quiere dirigirse a Estados Unidos para construir una vida mejor, una vida basada en el sueño americano. Se trata de dos procesos migratorios distintos, aunque ambos motivados por el objetivo de suplir una necesidad íntima que les impide seguir adelante con la vida que desean. El abuelo inmigró por subsistencia porque quería huir del régimen franquista:

VIEJO.- Qué sabrás tu lo que es el hambre. Madrid en el 38 te daba yo, para que supieras lo que es pasar hambre.

JOVEN.- No me importa nada, nadita, su pinche guerra. Se acabó. No le escucho.

VIEJO.- Desagradecido. En esta tierra nos recibieron con los brazos abiertos, cuando nadie daba por nosotros ni el recorte de una uña. Nos recogieron, nos alimentaron, nos cuidaron. Nos dieron trabajo. [Ripoll, 2003(a): 120]

En cambio, el joven inicia su viaje migratorio más por afán de probar suerte que por verdadera necesidad vital:

JOVEN.- ¡No me arañe que no respondo! ¡A la mierda el mar Mediterráneo! ¡A la mierda Esmirna y los pendejos hebreos! ¡A la mierda los campos de Castilla y don Antonio Machado! ¡A la mierda su pinche llave! ¡Su pinche gato! ¡Sus pinches muertos! ¡Estoy harto de estar enchiquerado en esta tierra de mierda! ¡A la mierda los magüeyes, la milpa, los membrillos, las

ensaimadas y usted! ¡No me arañe! ¡Hasta aquí nomás he llegado! Tierra con hambre no gusta. ¡Quiero más! ¡Quiero hacer lo que me dé la reverenda gana! [Ripoll, 2003(a): 121]

De ahí que el nieto camine cargando a sus espaldas a su abuelo («*En la oscuridad de la noche un muchacho muy joven carga sobre su espalda a un hombre muy viejo.*» [Ripoll, 2003(a): 115]). Esta imagen encuentra su correlato en la tradición griega. Como apunta Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*: «Cuando la caída de Troya, Eneas salvó a su padre del incendio y la matanza, e hizo de él el compañero de sus viajes» [Grimal, 2004: 32]. En efecto, en *La Eneida*, Eneas lleva a su padre, Anquises, sobre sus hombros; ambos se convierten en exiliados de su tierra y Eneas en el impulsor de un nuevo orden. A lo largo del diálogo que abuelo y nieto mantienen en la pieza de Ripoll, el lector/espectador se da cuenta de que el anciano ya falleció. De modo que el abuelo se convierte en una especie de fantasma que sirve de punto de partida, en el imaginario del joven, para una conversación con su propia conciencia porque no quiere abandonar del todo a su familia –otra coincidencia con el personaje mitológico de Eneas que también reencuentra a su padre en el Hades–. Esta cuestión recuerda en sumo grado al universo de Juan Rulfo en cuyas dos obras, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, destaca la importancia de permanecer junto a los muertos a los cuales los familiares deben seguir recordando y cuidando como si estuvieran vivos.

A través de la figura del Viejo, Laila Ripoll indaga en la cuestión del exilio de los republicanos españoles. El abuelo siente una profunda nostalgia de su pueblo, de Madrid, de su familia, que queda plasmada en la llave que conserva:

VIEJO.- ¿... Dónde están las llaves...? (*Se rebusca en los bolsillos y saca una llave pequeña y antigua.*) Mírala, aquí estaba, la muy ladina. Se me había escondido en una costura y no la encontraba. La guardaba para ti desde 1943. Ha

aguantado dos guerras, la cárcel, el campo de concentración, a Franco, el viaje en barco... ha cruzado los Pirineos, ha cruzado un océano, ha vivido decenas de mudanzas y en el último momento, va y se esconde. Sesenta años guardando a esta puñetera y en el último momento va y se esconde. [Ripoll, 2003(a): 118]

Se trata de la llave de una casa que ni él mismo sabe si todavía existe, pero permanece viva en sus recuerdos. Es el único recuerdo físico que le queda de su pasado, el único legado que puede transmitir a su nieto:

JOVEN.- Por si no se ha dado cuenta, le recuerdo que son sus recuerdos, abuelo, no los míos. [Ripoll, 2003(a): 118]

Al igual que los objetos de *Varadas* de Itziar Pascual, la llave representa la vinculación directa con el propio país. Para el anciano, sus recuerdos son su vida, son lo que le define como ser humano. Como en el caso del personaje de Amparo de *Que nos quiten lo bailao...*, que se dirige todos los atardeceres hacia la costa tangerina para ver el litoral español. En este sentido, el abuelo siente una profunda añoranza de sus raíces y teme que su nieto pierda por completo esta necesidad de recordar lo sucedido:

VIEJO.- (*Gritando al chico, que se aleja a toda velocidad.*) ¡Guárdate un membrillo para el camino! Refrescan la boca. ¡Y ten mucho cuidado, no te metan un tiro los gendarmes franceses! [...] Un día de estos te asomará a la ventana y no reconocerás nada de lo que te rodea. Otro día te darás cuenta de que no tienes muertos a los que llevar flores por fiesta de Difuntos. Otro día descubrirás que no tienes cantares con los que acunar a tus hijos porque te habrás quedado mudo. Te habrán quitado todo, desde la lengua hasta el gato, ¿me oyes? Pero en algún momento, perdida en un cajón o escondida entre los pliegues de una costurera, descubrirás una pequeña llave, antigua, tonta y chica, y sin quererlo te brotarán las lágrimas, porque aun sin ciudad, sin casa y sin puerta, guardarás esa llave que yo te he escondido en el bolsillo. Guardarás la llave, tonto. Llevas la llave y la conservarás mientras vivas como un tesoro. [Ripoll, 2003(a): 122]

Tarde o temprano, cuando sea mayor, el joven volverá su mirada hacia su pasado y sentirá la llamada del recuerdo. Una llamada que, después de sesenta años de una vivencia traumática, le llegó al protagonista de *El convoy de los 927*.

### **3.3.1.3. La inauguración de los trenes de la muerte por los republicanos españoles: *El convoy de los 927* de Laila Ripoll**

*El convoy de los 927*, junto a *Guernica: el último viaje* –cuyo texto me ha sido imposible localizar– son dos obras que no solo comparten una temática común, como indica sus títulos, sino que, además, fueron presentadas en formato radio-teatro, encargadas por la Radio Nacional Española. Laila Ripoll retoma el título de su pieza, *El convoy de los 927*, publicada en 2009, de un documental homónimo dirigido en 2005 por Montse Armengou y Ricard Belis, como sería el caso también de *Los niños perdidos*, convertido posteriormente en libro (2007). Tanto el documental como la obra teatral de la directora escénica se centran en un episodio muy concreto de la Guerra Civil: la deportación de republicanos, justamente 927 personas, como subraya el título, desde la ciudad francesa de Angoulême al campo de concentración nazi de Mauthausen<sup>42</sup>. En efecto, en 1940, después de haber intentado

---

<sup>42</sup> En la obra *El triángulo azul*, escrita por Laila Ripoll y Mariano Llorente, recientemente estrenada en el Centro Dramático Nacional de Madrid, la dramaturga recrea la vida de estos primeros deportados en el campo nazi, lo que

cruzar la frontera francesa en busca de un futuro mejor frente al régimen franquista recientemente instaurado, familias enteras se vieron obligadas a subirse a un tren, uno de estos vagones de la muerte, que posteriormente los judíos conocerían. Asimismo, estas dos obras ponen de manifiesto el hecho de que los españoles fueron los primeros en inaugurar los campos de concentración y exterminio nazi. En cambio, la historia no les ha recordado; no existe ningún monumento recordatorio de esta barbarie. Se trata de figuras que han caído en el olvido más absoluto. De ahí la necesidad de estos tres autores de indagar en esta cuestión para homenajear a estas víctimas, pero también para concederles algún lugar en la memoria colectiva del pueblo nacional:

ÁNGEL MAYOR: Siete mil españoles pasaron por Mauthausen. Los que sobrevivieron no llegaron a dos mil... Hace ya sesenta años largos y a este episodio, como a otros muchos de nuestra historia reciente, convendría ir poniéndolo en orden. Mi llamo Ángel, he sobrevivido a dos guerras y al convoy de los 927. [Ripoll, 2009(a): 77]

Al intentar reconstruir un episodio real de algún acontecimiento histórico, Laila Ripoll se nutre de los postulados de Erwin Piscator y Peter Weiss acerca del «teatro documento». Esta modalidad dramática se basa, como su nombre indica, en la documentación concienzuda de un hecho y su posterior conversión en obra teatral. Se trata de un subgénero que apuesta por un tono testimonial que pasa de la experiencia individual a su explosión colectiva. En otras palabras, se parte de un caso concreto que determina y desentierra episodios históricos compartidos por todo el pueblo. En *El convoy de los 927*, el protagonismo recae en una familia republicana que fue separada al cruzar la frontera francesa. Así, Ramiro y su padre

---

pone de manifiesto el profundo compromiso que siente la autora por rescatar episodios históricos apenas recogidos en los manuales de Historia.

fueron enviados al campo de Argelès-sur-mer –el mismo que retrataría Teresa Gracia en *Las republicanas*–, del que el padre no consigue salir con vida:

RAMIRO: Se apagó en mis brazos, como una candelita. Nos mataban de hambre y de sed... Creo que así querían conseguir que nos desesperásemos y pidiéramos volver a España. [Ripoll, 2009(a): 61]

Por su parte, Lolita, Ángel y su madre fueron enviados al campo de Les Alliers en Agoulême, donde, posteriormente, Ramiro consigue reunirse con ellos. A partir de este momento, la familia está casi al completo, pero solo es el inicio de la pesadilla que les espera. Todos deben partir en tren hacia el campo de Mauthausen, aunque Ramiro, un adolescente en la época, será el único en ser encerrado, mientras que el resto de la familia deberá regresar a España, al pueblo del que huían, y vivir con grandes penurias por ser «rojos».

Esta vida familiar, resumida aquí en grandes líneas, la narra Ángel, el niño que ya es un adulto, que, después de más de sesenta años, habla de estos episodios tan traumáticos. Para enfatizar este instante del recuerdo, la escena transcurre en dos tiempos escénicos distintos: por un lado, el año 1940 y, por el otro, nuestra contemporaneidad. Este vaivén temporal pone de manifiesto la fuerza de lo vivido por el protagonista que no logra deshacerse de las imágenes de sufrimiento del pasado. Además, para el lector/espectador, esta superposición de planos permite, primero, una reproducción visual de lo que sucedió, ya que Laila Ripoll por medio de proyecciones y sonidos intenta recrear el ambiente del tren y del campo de concentración, lo que aporta una profunda carga testimonial, pero también emocional a las escenas. Segundo, demuestra la necesidad de recordar estos episodios que configuran la historia nacional del país en este intento de recuperación y de

creación de una memoria histórica colectiva, ambos postulados claramente relacionados con el pensamiento de Piscator. En efecto, el director alemán apuesta firmemente por la inclusión en sus espectáculos de toda una serie de ejercicios escenográficos (proyecciones en pantalla, juego de luces, reproducciones sonoras, etc.), que permiten ambientar al público y acompañarlo durante su proceso de re-conocimiento de la realidad: «Nuestro punto de partida es precisamente esta realidad demasiado real, y utilizamos todos nuestros recursos para expresarla». [Piscator, 1976: 337].

Ahora bien, la huida de esta familia a Francia, como muchos republicanos que se refugiaron en Barcelona para luego emprender el viaje pirenaico –familias que también se ven retratadas en *Varadas* de Itziar Pascual–, responde a la necesidad de encontrar un lugar en el que empezar una vida nueva sea posible, sin tener que justificar su ideología política:

ÁNGEL MAYOR: Enero de 1939. Éramos cinco lo que llegamos a la frontera: Ramiro y Lolita, mis hermanos, mi madre, mi padre y yo: un chaval de quince años, una muchacha casi adolescente, un niño, una madre desesperada y un padre moribundo. Mis hermanos arrastraban como podían a mi padre, ardiendo de fiebre... El recuerdo de frío, el miedo, la angustia a las ametralladoras de la aviación fascista cebándose contra las columnas de refugiados, contra nosotros, ancianos, mujeres, niños... pierden fuerza en mi cabeza ante la imagen de aquella frontera cerrada a cal y canto... Me llamo Ángel y he sobrevivido a dos guerras. [Ripoll, 2009(a): 59]

Pero, desgraciadamente, Francia, a pesar de su eslogan, «Liberté, Égalité, Fraternité», no fue precisamente el nuevo comienzo que la familia esperaba, sino el inicio de la pesadilla que quedaba por venir:

DIPUTADO FRANCÉS: Abriendo las fronteras usted abrió la puerta a esta brigada del crimen ¡Y no ponga en duda que, de todos los españoles, estos que se han implantado en nuestra casa son los que están plenamente decididos a no marcharse jamás! Es necesario que en el menor tiempo posible los refugiados que están en nuestra casa regresen a su patria o vayan a

cualquier lugar del mundo. Es necesario que se vayan de nuestro país cuanto antes mejor. Estos hombres llevan la maldición de todo un pueblo... [Ripoll, 2009(a): 62]

Este diputado francés es una clara muestra del pensamiento del régimen del Maréchal Pétain, que colaboraba sin escrúpulos con la Alemania nazi. De manera que los españoles fueron tratados como ganado, como lo serían posteriormente los judíos, y tuvieron que subir a un tren con destino Mauthausen en Austria, un campo de exterminio, junto con novecientas veintitrés personas más. Las condiciones del viaje fueron inhumanas, sin agua, sin comida, sin espacio, porque los vagones estaban destinados al transporte de animales; donde cabían cuarenta personas, solo cabrían ocho caballos. Muchos de ellos, sobre todo niños y ancianos, murieron antes de pisar tierra. En el caso de la familia en la que se centra Laila Ripoll, solo Ramiro baja del tren para ingresar en el campo de concentración, donde deberá trabajar para construirlo y, así, ofrecer la posibilidad a los alemanes de albergar a más presos. Su condición de adolescente, en la época del suceso, le permite sobrevivir a la barbarie, pero tiene impregnados en su mente todos los horrores que presenció.

El resto de la familia, Lolita, Ángel y su madre, inician otro recorrido con el tren. Y esta vez la parada es España:

ÁNGEL MAYOR: Allí fue donde cogí claustrofobia y terror a la oscuridad. Nos tuvieron varios días más dando vueltas por Alemania. De vez en cuando nos dejaban estirar las piernas y nos ofrecían un agua sucia y un pan negro y duro como cemento, que decían que estaba hecho con madera... Más de dieciocho días con sus correspondientes noches pasamos en ese vagón sin apenas agua, comida ni ventilación. Recorrimos media Europa, hasta llegar a la última estación: España. [Ripoll, 2009(a): 74]

Vuelven al pueblo del que huyeron y donde deberán arrastrar los estigmas que les «concede» el gobierno franquista por ser

republicanos y, además, por haber intentado huir de la patria. Como ocurre a muchos de los personajes de *Varadas* de Itziar Pascual, la familia lo ha perdido todo: «MADRE: Nada, hijos, no tenemos nada. Las nuevas autoridades nos han confiscado todas las propiedades por rojos.» [Ripoll, 2009(a): 75].

En esta pieza, Laila Ripoll se hace eco de la impotencia de estas familias deportadas en este primer vagón que marca el inicio del Holocausto y que, a pesar de su vuelta a España, lo tienen todo perdido. La directora escénica reivindica la necesidad de reconstruir la historia colectiva nacional a partir de la recuperación de cada historia personal, de cada vivencia que demuestra un dolor colectivo, porque en esta obra se trata de una familia, pero muchas más salieron afectadas, por lo que se convierte en una tarea necesaria reconocerlo públicamente para que sean escuchados. Del mismo modo que en la obra de la dramaturga *Los niños perdidos*, donde Ripoll retrata las vivencias de los niños en los Auxilios Sociales, verdaderas cárceles en las que las monjas se dedicaban a aleccionar a los hijos republicanos desde el miedo y la sumisión, con el hambre y los golpes como emblema.

### 3.3.1.4. *Los niños perdidos en el Auxilio Social*

Esta obra se estrenó en 2005 en el Centro Cultural Rigoberta Menchú de Leganés durante el X Festival Internacional Madrid Sur. En ella, el protagonismo recae sobre cuatro niños, Lázaro, Marqués, Cucachica y Tusó, que están escondidos o, mejor dicho, viven en el desván de un Auxilio Social de la época franquista, creado para los huérfanos o las familias con pocos recursos que pertenecían al bando republicano:

SOR.- Sois la bancarrota de la castidad. Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales. [...] Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres. [Ripoll, 2005(a): 140]

La puesta en escena de estos personajes infantiles nos acerca a un episodio histórico cada vez más presente en nuestra sociedad contemporánea que evoca esta pérdida de niños, ya sea porque fueron robados o recogidos de la calle o porque las familias se vieron obligadas a deshacerse de ellos, pensando asegurarles al menos la comida y alejarles, de esta forma, de las penurias que estaban pasando. Cada uno de estos niños es fruto de una familia republicana. Una condición que, desde su más temprana edad, les separó de sus padres –que perviven en los recuerdos de los tiempos pasados–:

CUCACHICA.- Y el tren llegó a una estación, y nos metieron en camiones a todos, como si fuésemos las sardinas de la lata. Y los niños, que no se movían se quedaron en el vagón a ver a mi mamá. Y, como me puse muy pesado, una monja me dijo

“¿Tu mamá? A ésa la han fusilado porque era una roja muy malísima.” Entonces me hice pis, y me dieron una paliza por guarro, y como todas las noches me meo en la cama, me pusieron la sábano con meaos encima y me encerraron en este desván, solito y a oscuras, para ver si se me pasaba. [Ripoll, 2005(a): 152]

TUSO.- Que me tiraron al río desde el puente. Venían desfilando y cantando muy elegantes, con sus uniformes y sus banderas, porque estaban celebrando no sé qué y yo quería desfilas y cantar con ellos. Pero como soy tonto y era pequeño, pues me agarraron por los pies y me tiraron al río y como no sé nadar... pues casi no lo cuento. Me salvaron unas señoras que pasaban por allí, que los llamaron borrachos y brutos y me sacaron y me dieron un café con leche y un suizo que estaba muy rico, y me trajeron aquí para que me cuidaran. [...] Así que cada vez que oigo cantar esas canciones, me acuerdo de toda el agua que tragué y de lo que se reían y me pongo muy nervioso. [Ripoll, 2005(a): 150]

LÁZARO.- Era muy pequeño y un día vinieron a buscar a casa unos falangistas y se los llevaron y no les volví a ver. [...] a mis hermanas se las llevaron unas monjas, y yo y mi hermano nos quedamos por ahí, por la calle, comiendo basuras y durmiendo en el portal, esperando a que volvieran mis padres. [Ripoll, 2005(a): 159]

Este recuerdo de la experiencia traumática pasada permite ahondar en el deber de la sociedad de rescatar estas vivencias personales para desenterrar los episodios más truculentos de nuestra historia nacional. De hecho, se trata de una realidad que, desde hace unos pocos años, empieza a resurgir. Esta impronta está presente en obras de soportes diferentes, como sería el comic *Paracuelllos* de Carlos Giménez o el documental de Ricard Vinyes, Montse Armengol y Ricard Belis titulado *Los niños perdidos del franquismo*, de las que Laila Ripoll es indudablemente deudora. Ella misma afirmaba en una entrevista que la pieza *Los niños perdidos* se inspiró en las vivencias de la madre de Mariano Llorente, su compañero sentimental y miembro fundador de Producciones Micomicón, que estuvo recluida en un Auxilio Social. Así, estos testimonios se contraponen a la imagen que los noticieros del No-Do

daban de estos centros, camuflando las condiciones en las cuales vivían estos niños. El personaje de Marqués, ya al inicio de la pieza, asienta la base de lo que el lector/espectador irá descubriendo durante todo su transcurso:

MARQUÉS.- Piensa el ladrón que... que... que todos son como él.

LÁZARO.- Vete a la mierda.

MARQUÉS.- (*Tocándole un brazo.*) Ya estoy en ella. [Ripoll, 2005(a): 134]

En este sentido, estos niños perdidos, o robados, no solo fueron recogidos en los Auxilios Sociales por caridad humana, sino para evitar que se convirtieran en «rojos» como sus padres:

LÁZARO.- ¿Quién sois?

TODOS.- ¡La Organización Juvenil!

LÁZARO.- ¿Qué queréis?

TODOS.- ¡La España una, grande y libre!

LÁZARO.- ¿Qué os sostiene?

TODOS.- ¡La sangre de nuestros caídos!

LÁZARO.- ¿Quién os guía?

TODOS.- ¡El Caudillo! [Ripoll, 2005(a): 145-146]

El verdadero trabajo de las monjas consistía en aleccionarlos mediante el miedo y la sumisión, los golpes y el hambre:

SOR.- Ya saldréis, ya. Ya veréis cuando tengáis hambre. De momento os vais a quedar aquí, encerrados y sin comer ni beber hasta que a mí me da la gana. Y la leche me la llevo. (*Tantea, pero está desorientada y no encuentra el plato.*) Bueno, pues no me la llevo, así que aprovechadla, porque no vais a tener otra cosa para comer hasta que las ranas críen pelo. A ver si así aprendéis. ¡Hijos de Satanás! ¡Cabrones! [Ripoll, 2005(a): 136]

LÁZARO.- Además, luego te toca hacer de la señora inspectora de la Sección Femenina, que es mala.

TUSO.- No, qué va.

LÁZARO.- No es muy mala. Cuando vino nos dieron postre y un juguete.

TUSO.- Sí, pero cuando se fue nos lo quitaron y nos mataron de hambre una semana.

CUCACHICA.- Y a mí me dieron una paliza que me marcaron la suela de la zapatilla y me encerraron aquí otra vez por haberme hecho pis. [Ripoll, 2005(a): 142]

El hambre forma parte de la cotidianidad de estos niños que sobreviven del mismo modo que sobrevivieron los integrantes de los campos de concentración. Un hambre que también mueve a los niños de *Y como no se pudo...* *Blancanieves* de Angélica Liddell a convertirse en soldados antes de tiempo. Desde el inicio de la obra, Laila Ripoll marca la importancia de la comida en la vida de los cuatro niños:

*Los dos chavales merodean alrededor del plato, mirándolo con ojos hambrientos. MARQUÉS mete finalmente los dedos y los chuperretea con gusto. LÁZARO le ataca por la espalda y le hunde la cabeza en el plato. [...] Finalmente los dos niños se abalanzan sobre la comida con ansia.* [Ripoll, 2005(a): 134]

Ellos padecen el hambre y, como en el caso de *La ciudad sitiada*, son capaces de comer cualquier cosa:

HOMBRE 1: SOLO-ES-UN-PERRO-MUERTO

HOMBRE 2: Para que se lo coman las ratas me lo como yo. [Ripoll, 2003(b): 13]

MADRE:

No creo que sea una mala madre  
pero estoy reseca.

El Hambre

¿sabe usted?

el Hambre,

el Hambre reseca.

Yo le explico que es el Hambre

pero el pobre no lo entiende

y llora. [Ripoll, 2003 (b): 14]

HOMBRE 1: Un niño muerto.

HOMBRE 2: ¡Y ni siquiera se come!

HOMBRE 1: Un niño muerto.

HOMBRE 2: Como hay tantos. Un vulgar niño muerto.

HOMBRE 1: Le tiemble una gota de sangre en la punta de la nariz.

HOMBRE 2: Déjalo, ya encontraremos otro. Hay muchos.

HOMBRE 1: Pobre niño muerto. [Ripoll, 2003(b): 17]

Así, pues, el hambre y la sumisión representan los dos componentes morales que los niños reproducen en sus juegos, en los cuales las protagonistas son las sores y su severidad. Esta retroalimentación de la realidad que les envuelve convierte el espacio escénico en un lugar claustrofóbico, excesivamente cerrado sobre sí mismo, ya que no hay ningún elemento que proceda del exterior. A pesar del odio que sienten hacia las monjas y de los castigos que imponen unos a otros, estos niños son incapaces de abandonar este lugar porque, justamente, es la única realidad que conocen, sus compañeros son los únicos aliados que tienen. De hecho, Tuso confiesa haber matado a una monja porque esta lanzó por la ventana a Cucachica, mientras que Lázaro y Marqués se encontraban encerrados en el desván:

TUSO.- ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No sé cayó sola, la tiré yo! ¡Era de ver el golpazo que se dio! ¡Bajaba los escalones con la cabeza, con la nariz, con los morros! [Ripoll, 2005(a): 163]

Esta confesión desvela el secreto del niño: todos, excepto él, han muerto. De modo que, como ocurre en otra obra de Ripoll como *Santa Perpetua* o *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Liddell, los niños son fantasmas que solo siguen vivos en la mente de Tuso:

LÁZARO.- No existimos ninguno, sólo estamos en la cabeza de Tuso.

MARQUÉS.- ¡Qué tontería!

LÁZARO.- ¿No te das cuenta? Sólo existimos en su memoria.

[Ripoll, 2005(a): 167]

Estos niños perdidos no solo lo están por haber sido raptados por ser hijos de republicanos, sino también porque ya no viven. Este hecho demuestra que nadie iba a reclamarlos porque nadie conoce su existencia. La obra de Laila Ripoll centra su mirada en este colectivo infantil, en estos niños «perdidos» para profundizar en un episodio de la historia del que apenas se habla. Unos niños que, a pesar de su experiencia, viven con el recuerdo de los tiempos pasados junto a su familia. Un recuerdo doloroso, pero necesario para que ellos puedan entender de donde proceden. Un recuerdo que es también la base de la obra *Que nos quiten lo bailao...*

### **3.3.1.5. *Que nos quiten lo bailao...* de Laila Ripoll**

Esta obra teatral, estrenada en 2004 en La Nave Cambaleo de Aranjuez, retoma la cuestión del exilio, de la inmigración debido a la necesidad de huir que impuso la proclamación del régimen franquista:

AMPARO JOVEN.-

Aquella noche llegamos a la frontera: paisanos y soldados, jóvenes, niños y viejos, mujeres y varones, todos revueltos, a pié y en todo tipo de vehículos: camiones, coches, carros tirados por mulas, carros tirados por hombres. Cada uno arrastra lo poco que

ha podido rescatar: libros, maletas, restos de un ajuar humilde, bestias, hombres, todos revueltos por el camino, unos cayendo, otros levantando, otros muriendo, otros naciendo, otros enfermando... Olores revueltos, caras que son manchas pálidas en la noche. Pañuelos, boinas, sombreros... Un anciano agoniza. El tapón humano se extiende más de quince kilómetros. Todos agolpándose contra el puesto fronterizo. Alguna mujer malpare en la cuneta, algunos niños mueren de frío o pisoteados, alguna anciana deja de respirar, abrazada a un costurero... tardaron varios días en restablecer la circulación. [Ripoll, 2005(b): 74]

Pero, en este caso, Laila Ripoll se centra concretamente en el momento de las despedidas, de las separaciones entre familiares, lo que dota al texto de una fuerte carga emotiva. Para ello, se presentan toda una serie de voces que se entrecruzan en pequeños diálogos, monólogos que permiten conectar la vivencia de cada personaje. La directora escénica dedica esta pieza a sus padres porque ellos mismos tuvieron que huir del franquismo. De modo que también se puede entrever, en ella, la necesidad de exorcizar una experiencia personal que le ha marcado y, sobre todo, sensibilizado en esta cuestión que lleva tratando desde sus primeros textos. Así pues, desde la primera acotación de *Que nos quiten lo bailao...*, se aprecia este clima de separación:

*Sonido de voces de un andén, en un muelle, en un aeropuerto. Imágenes de personas que se despiden, trenes que parten, barcos que zarpan... Suenan las sirenas de los barcos, los trenes se ponen en movimiento, las personas se abrazan, lloran...* [Ripoll, 2005(b): 65]

La acción se desarrolla en diversos lugares y en diferentes tiempos, aunque predomina sobre ellos la figura de Amparo. Este movimiento constante de un lado al otro de las fronteras mentales de los personajes conecta con la plasmación de sus recuerdos más íntimos, de sus ansias de volver a sus países. De hecho, uno de los primeros episodios de la pieza de Laila Ripoll hace referencia a una

niña que, junto a sus primos, persigue a su abuela, Amparo, porque están intrigados por los paseos que la anciana da al atardecer:

LA NIÑA Y CORO DE PRIMOS.-

Todas las tardes, a la caída del sol, desaparecía... Había vivo dos guerras, dos exilios, cientos de despedidas. ¿Dónde vas, abuela? Silencio. Tan solo el silencio por respuesta. Todas las tardes, a la caída del sol agarraba su bolsito, metía dentro su pañuelo perfumado con Heno de Pravia, un manojo de llaves, que nadie sabíamos de donde eran, un puñado de fotos que ninguno habíamos visto y subía calle arriba, tropezando con el empedrado, menuda, flaquita, perdiéndose entre las estrechas callejas de aquella ciudad inundada de luz, donde, según ella, ataban a los perros con longaniza. [Ripoll, 2005(b): 67]

Los nietos creen, desde la ingenuidad que les brinda su condición de niños, que su abuela tiene algún novio secreto y se divierten inventándole una profesión. Pero el verdadero propósito de Amparo es ver, a lo lejos, la costa española en una clara muestra de añoranza tanto de su país como de su familia, concretamente de su hermano Ignacio:

RADIO.-

- Hola, buenos días. ¿Con quién hablo?
- Amparo, soy Amparo.
- Bonito nombre. ¿Y qué quieres, Amparito?
- Dedicarle una canción a mi hermano.
- Muy bien, mona. ¿Cuántos añitos tienes?
- Treinta y seis.
- Ah, muy bien ya eres una mujercita...
- Pues sí.
- ¿Y qué canción le quieres dedicar, Amparo?
- "Recordar" de Luis Roldán. [Ripoll, 2005(b): 72]

Él vive en un profundo desamparo –curioso estado si se contrapone con el nombre de su hermana que apunta todo lo contrario– en una soledad terrible, deambulando por las calles y aferrándose a los objetos que encuentra en ellas. El recuerdo de sus seres queridos, su hermana, pero también de su mujer y de su hijo, muertos en un accidente de coche, es demasiado cruel:

IGNACIO.- [...] A veces, se acerca alguien y me pregunta. Me sobresalto porque a veces creo reconocer la voz y el olor a colonia de mi hermanita. Pero no, ella también se perdió aquel día, con el coche, con mi niño, con ella... Y yo miento porque no quiero saber, no quiero recordar, no quiero ser. [Ripoll, 2005(b): 68]

Ignacio prefiere escribir sin parar, alienarse para no tener que hacer este ejercicio de memoria para dejar atrás su sufrimiento. En cambio, Amparo necesita este recuerdo para seguir viva. Su marido y su hijo murieron en el frente y quiere recordar cada momento de su vida para que ellos sigan, de alguna manera, vivos.

La presencia constante de la radio y, más concretamente, del locutor de radio, juega un papel sumamente importante en este vaivén espacio-temporal. En efecto, a través de canciones dedicadas, la radio pone en relación directa a los personajes. Se trata de una manera de romper con las fronteras geográficas y demostrar que la distancia, en este caso, no hace el olvido. El locutor de radio permite, el tiempo de una canción, eliminar la distancia que les separa y, sobre todo, da cuenta de la necesidad de seguir recordando a los seres queridos:

LOCUTOR RADIO.-

Para Antonio Alonso, que se encuentra trabajando en Suiza, de su esposa e hijos, que desde España le recuerdan en el día de su cumpleaños y desean que pronto pueda volver a casa... [Ripoll, 2005(b): 69]

LOCUTOR RADIO.-

Para la abuela Amparo, que pasó la vida despidiéndose, con un emocionado recuerdo de su nieto Miguelín, que no la olvida... [Ripoll, 2005(b): 76]

Como he comentado al inicio, la obra hace hincapié en el tema de las despedidas. En este sentido, Laila Ripoll crea una pieza circular, que se inicia con toda una serie de maneras de despedirse

en diferentes lenguas desde cierta frialdad y que termina con otra larga lista de despedidas, que, esta vez, mezclan muestras de cariño y de desprecio en lengua castellana únicamente. Esta circularidad permite dar cuenta del hecho de que los diferentes personajes se van despidiendo a lo largo de toda la obra de sus recuerdos, tan alejados en el tiempo, que apenas traspasan la frontera de la memoria. Precisamente, la incapacidad de despedirse del recuerdo de sus compañeros de travesía es el gran tormento que sufre el personaje de Secundino de *Père Lachaise* de Itziar Pascual.

### 3.3.1.6. *Père Lachaise* de Itziar Pascual

Del mismo modo que *El convoy de los 927* de Laila Ripoll, *Père Lachaise*, pieza teatral publicada y estrenada en 2002, centra su protagonismo en un personaje masculino, Cundo, quien se dirige al cementerio parisino que da nombre a la obra, «44 hectáreas para condensar la vida, la libertad, la dignidad y la memoria», en busca de la tumba de su abuelo, Secundino:

CUNDO.- Me llamo Cundo. Nieto de Secundino Pérez, republicano exiliado en Francia. Hijo y nieto de perdedores. Por eso he venido a París, al cementerio de Père Lachaise. Un lugar para la memoria, para no olvidar. He venido a buscar la tumba de mi abuelo. [Pascual, 2003(a): 23]

Itziar Pascual propone un viaje por la memoria, pero no exactamente del conflicto de la Guerra Civil, sino más bien de una búsqueda de la identidad propia para las generaciones posteriores a ello. Así, el

tema del recuerdo y de la memoria del exilio se ponen de manifiesto mediante la aparición, esta vez explícita –cabe recordar que en *Fuga*, el personaje de Harapienta invocaba a los desaparecidos para reivindicar su presencia en las mentes de los que se habían quedado padeciendo el conflicto, así como el diálogo entre abuelo y nieto de *La frontera* de Ripoll–, del cuerpo y de los pensamientos de los muertos. Esta presencia se contrapone con la vida monótona de Michel, guardián del cementerio, que será comparado con un muerto en vida:

SECUNDINO.- Eres un muerto viviente. [...] Yo ya no puedo bailar con Dolores. Pero tú si puedes bailar con la vida.

MICHEL.- (*Sorprendido, como un fogonazo.*) ¿Bailar con la vida? No entiendo.

SECUNDINO.- Siempre nos ponemos trampas. Tú mismo.

MICHEL.- ¿Estás ahí? ¿Secundino? ¿Qué quieres de...?  
(*Pausa.*) Adiós Secundino.

SECUNDINO.- Sal de aquí. Y medita. [Pascual, 2003(a): 61]

Ahora bien, este viaje por la memoria corresponde a una característica común a todos los personajes puestos en escena. En efecto, los tres personajes muertos, Secundino, El ilustre anónimo e Isadora, se configuran como tres almas en búsqueda de una plena aceptación de su condición y de su situación para poder ingresar en el Más Allá. Para ello, es necesario emprender una tarea de rememorización de los diferentes acontecimientos que han marcado sus vidas y, por consiguiente, sus muertes. Secundino e Isadora parecen pertenecer a una misma época. Se podría intuir el hecho de que ambos tuvieron que asumir la vivencia de una guerra. En el caso de Secundino, se asoma con suma claridad el rostro de la Guerra Civil Española. Asimismo, Isadora parece haber vivido durante el conflicto de la Primera Guerra Mundial, puesto que, como recordará uno de los personajes, fue una gran artista que revolucionó el mundo de la danza: «EL ILUSTRE ANÓNIMO.- [...] ¿Qué puede aprender

usted de mí? Usted es una artista, usted cambió la danza del mundo, usted... *(Pausa.)* Usted amó.» [Pascual, 2003(a): 52]. Por el contrario, El Ilustre anónimo proviene de una etapa anterior a estos conflictos bélicos del siglo XX, por lo que se podría apuntar que procede del siglo XIX y, más concretamente, de una familia aristocrática, debido a la exquisita educación que ha recibido, así como las cuestiones de herencias familiares y la omnipresencia de la figura paterna, vista como una figura castradora en el sentido en que no escatima en dictar las marcas de conducta que debe seguir su hijo.

Tanto Secundino como Isadora manifiestan el sufrimiento que han padecido a consecuencia de la guerra. El personaje masculino narra cómo logró atravesar la frontera de los Pirineos mientras que sus compañeros se quedaron atrás, muertos durante un control policial:

SECUNDINO.- Cinco metros y ya, Secundino, ya está,  
Cuatro, tres, dos, control, gendarmes.  
Ni un paso. Ni uno solo. Miré. Y grité.  
Muertos sí, más no vencidos.  
Muertos sí, más no rendidos.  
Alguien me empujó. Y seguí caminando. [Pascual, 2003 (a): 43]

Su conflicto interno reside en el sentimiento de culpabilidad que le acecha respecto a la muerte injusta de sus compañeros. De hecho, no consigue olvidar estas muertes tan cercanas cuando él pudo seguir con vida. De manera que su situación actual de alma en pena que no logra penetrar el mundo de los muertos, se debe a esta necesidad de recordar a sus compañeros al intentar rescatar del olvido estas figuras que ya nadie recuerda:

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- ¿Por qué te aferras a seguir aquí?  
SECUNDINO.- No es por mí. *(Pausa.)* Es por los compañeros.  
[...]

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- ¿Qué puedes hacer por ellos?

SECUNDINO.- Yo fui el único que sobrevivió. Conseguí huir. Después la frontera, Francia, el exilio. Después los nazis. Yo sé donde están. Si yo les olvido nunca les encontrarán. Los vivos olvidan con facilidad. Ya nadie se acuerda de la guerra. [Pascual, 2003(a): 45]

De ahí que entra en conflicto directo con El ilustre anónimo cuando se da cuenta de su falta de compromiso, ya sea de cara al prójimo o simplemente social:

SECUNDINO.- ¿Cómo lo hacéis? Los que os mantenéis al margen. Los que no os mancháis nunca. Los que veis pasar el hambre y la injusticia y miráis para otro lado.

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- Es sencillo. Basta con no creerse salvador de nadie.

[...]

SECUNDINO.- [...] Es mejor morir de pie que vivir arrodillado.

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- Uno no elige donde nace ni donde muere.

SECUNDINO.- Yo sí. Elegí una lucha y una muerte. Y no me arrepiento.

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- La vida no es una doctrina, no una ciencia, ni una filosofía. [Pascual, 2003 (a): 44]

Una falta de compromiso que ya se hacía evidente en otra pieza de la dramaturga, *Benigno*, donde se contraponen las posturas de A y B respecto a la presencia de un republicano escondido en casa. Aquí, el Ilustre anónimo no consigue traspasar la barrera del Más Allá porque, a pesar de sus estudios, ha vivido una existencia marcada por el legado paterno, cuyo único refugio fue la lectura: «EL ILUSTRE ANÓNIMO.- Amé los libros, amé el teatro y la filosofía. Y la escritura. Ellos fueron el amparo de muchas de mis soledades. Y me amé a mí mismo.» [Pascual, 2003(a): 50]. En esta línea, se puede asomar una crítica a esta aristocracia decimonónica, donde nadie tenía voz propia, donde la herencia familiar constituía la única vía de

existencia posible. Se puede encontrar en boca del propio personaje esta explicación:

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- Creo que debo advertirte [a Cundo] de un peligro. No vivas tu vida para complacer a los demás. Aunque los ames. Tu abuelo tuvo su tiempo, su libertad y su deseo. No vivas la herencia como una culpa pendiente. [Pascual, 2003(a): 67]

Respecto al personaje de Isadora, se puede intuir el hecho de que ella fue víctima de una guerra. Como he apuntado anteriormente, podría ser la Primera Guerra Mundial. Esta mujer da cuenta del sufrimiento de una madre por la pérdida de sus hijos que han sucumbido a los estragos de dicho conflicto bélico:

ISADORA.- Todos lo que amé murieron antes que yo. ¿Ha visto a mis hijos? No los encuentro. Patrick y Deirdre. ¿Los conoce? Murieron ahogados en el Sena. [Pascual, 2003(a): 49]

SECUNDINO.- ¿Qué te duele tanto, Isadora?

ISADORA.- Mi niño no puede respirar. Suenan los tambores de la guerra. No quiero oírlos. ¡Qué alguien llame a la enfermera!

SECUNDINO.- No podemos salvarle. *(Para sí.)* No quedaba auxilio para los civiles.

ISADORA.- Mi tercer hijo ha nacido con la guerra y es inocente.

SECUNDINO.- Es un ser puro. *(Para sí.)* Era un ser puro.

ISADORA.- Se va, se ahoga. Mi tercer hijo agoniza entre tambores de guerra.

SECUNDINO.- Se ha ido ya, Isadora. Ya no duele la vida. [Pascual, 2003(a): 61-62]

Esta situación constantemente recordada por Isadora le atrapa en esta especie de limbo a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos porque no consigue hacer el duelo de la muerte de sus hijos. Ella misma se da cuenta de que sus continuas quejas solo aplazan la separación final: «ISADORA.- Yo también tengo apegos. Yo también guardo miedos inútiles. Debo aprender a dejar marchar a mis hijos, pero me aferro a ellos. No les dejo ascender.» [Pascual, 2003(a): 52].

De manera que estos tres personajes, Secundino, el Ilustre anónimo e Isadora, se encuentran atrapados en el cementerio porque no aceptan sus vivencias. En este sentido, se percibe cierto paralelismo con *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre cuyos protagonistas, Inés, Garcin y Estelle, están ya muertos, pero se encuentran encerrados en una habitación de la que no pueden salir. Esta situación claustrofóbica –presente en otros textos de la dramaturga– les lleva a narrar los sucesos de su pasado y, por consiguiente, no solo aceptarlos ellos, sino ser aceptados por los otros. En estas dos obras, adquiere suma importancia la idea de la mirada del otro sobre las vivencias personales. De ahí que los personajes sean reticentes a la hora de narrar su historia particular a un tercero. Este ejercicio de desnudamiento personal y colectivo a la vez pone de manifiesto que el otro se convierte en el espejo de la conciencia del «yo». En *Huis Clos*, los personajes, que, en un primer momento, se erigen como víctimas de un sistema que les llevó a la muerte, deben confesar su verdadera condición de verdugos. En cambio, en *Père Lachaise*, los tres personajes deben narrar su vivencia más íntima, convertida en obsesión, que les impide subir al cielo.

El guardián del cementerio, Michel, también representa, aunque de manera indirecta, un personaje que sufrió la Guerra Civil, puesto que su madre tuvo que inmigrar para ofrecer a su hijo una vida mejor:

CUNDO.- Habla muy bien español.

MICHEL.- Es mi lengua materna. Mi madre era española.

CUNDO.- ¿Y no le llama aquello? Son sus raíces.

MICHEL.- Cuando mi madre vivía fui algún verano. Pero ella ya murió, aquí en París. En España ya no conozco a nadie.

CUNDO.- ¿Vino a Francia por cuestiones políticas?

MICHEL.- Vino a trabajar. En una portería.

CUNDO.- La emigración también es una cuestión política.

MICHEL.- Oh, no, no. El hambre no sabe de ideas, ¿no cree?

CUNDO.- El hambre... El hambre es una cosa seria. [Pascual, 2003(a): 32-33]

Esta pérdida de las raíces constitutivas del ser humano también se erige como una búsqueda de la identidad propia a través de la memoria. En el caso de Michel, solo le queda su lengua materna como muestra de su procedencia. Por otro lado, el personaje de Carlota, hermana de Cundo, revelará la clave de dicha búsqueda:

CARLOTA.- [...] Yo no quería venir, no quería, ¿para qué?  
Mi abuelo no está debajo de una losa.  
Está en nosotros. Y en el recuerdo.  
Recordar es pasar dos veces por el corazón.  
Por el corazón. No por las piedras.  
[...] La abuela no contaba batallitas de guerra.  
Hablada de dudas, de perdón y de errores.  
Tú no querías un abuelo, querías un mito.  
Mi abuelo fue un hombre, sólo un hombre. [Pascual, 2003(a): 28-29]

Ella se muestra totalmente en contra de este viaje que le resulta absurdo, ya que el recordar a un ser cercano debe desarrollarse en la intimidad personal de cada uno y no delante de las tumbas:

CARLOTA.- [...] ¿Y a esto le llaman memoria? ¿Memoria y honra?  
Los cementerios acaban siendo de color sepia.  
Polvo, flores muertas e imágenes descoloridas. [Pascual, 2003(a): 40]

Hasta llegar al final de la obra, los tres personajes muertos no encuentran la paz. Esta nueva armonía, conseguida gracias a este proceso de búsqueda de las razones intrínsecas de su situación personal, queda plasmada mediante la escena del baile que simboliza una suerte de simbiosis entre el mundo de los vivos y el de muertos, lo que les abre las puertas del Más Allá:

ISADORA.- Basta, señores, basta. No estamos solos. (*Mirando al público.*) No todos los espíritus se acomodan en el silencio. No todos se conforman. Gracias por estar aquí.

Han dejado a un lado sus fatigas, sus miedos, sus heridas. Y es un honor para nosotros.

SECUNDINO.- (*Mirando al público.*) No les percibo bien. ¿Quiénes son?

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- Los combatientes de la Comuna de París. Murieron aquí, a los pies del muro de los Confederados. Se atrincheraron en el cementerio. Aquí cayeron, defendiendo un gobierno libertario y popular. ¿No ves las manchas de sangre seca?

ISADORA.- (*Al público.*) Ustedes han batallado hasta el final. No les queda fuerzas. La lucha es terrible y no podemos pedirles que bailen. Pero ver bailar es el primer paso a la serenidad. Lo sé. Llegará el momento en que sus pasos sean ligeros. Algún día.

SECUNDINO.- Bailemos para ellos. [Pascual, 2003(a): 71-72]

A través de este recorrido por diferentes obras de Itziar Pascual y Laila Ripoll queda clara su voluntad por rescatar del pasado las figuras que han marcado el presente más íntimo de los seres humanos. En este sentido, no he tratado la figura de Cundo y Carlota respecto a los muertos, porque en el siguiente apartado de este capítulo recuperaré estos personajes como muestra de la necesidad de este pasado para configurar la identidad presente y futura. De hecho, como recuerda Zaza:

Itziar Pascual preconiza a través de su teatro la liberación de un presente lastrado por el pasado. Para ello, son imprescindibles una concienciación y una comunicación a nivel de colectivo. Si el *para cuándo* se origina en el pasado, su resolución en el presente se conforma cara a un futuro libre de ideologías, en el que participan no sólo los personajes que retrata; sino que también, directa e indirectamente —a través de fotocopias lanzadas desde el escenario en *Jaula* o mediante el mensaje de todas sus obras—, abraza al lector/espectador en su pensamiento inclusivo y en ese futuro esperanzador. [Zaza, 2006: 833]

### 3.3.2. Otros conflictos bélicos

Aunque los dramaturgos españoles contemporáneos centren su atención con mayor frecuencia en los traumas de la Guerra Civil, muchos son los que también han denunciado la barbarie de otros conflictos bélicos de este siglo o del pasado (Vietnam, Bosnia, los Balcanes, Irak, entre otros). Cabe subrayar la aportación de algunos escritores sobre una generalización de las guerras que se pueden identificar a cualquier conflicto, como sería el caso, ya estudiado, de *Fuga* de Itziar Pascual, donde no existe un episodio histórico concreto, sino una denuncia de todas las guerras mundiales.

Ahora bien, esta necesidad de denuncia está estrechamente relacionada con el desarrollo de los medios de comunicación (principalmente de la prensa y de la televisión), que han dejado entrar estos acontecimientos históricos de cruenta violencia en los hogares. El propósito principal de los dramaturgos reside en rescatar del olvido acontecimientos recientes, de los que apenas se habla, en un profundo intento de reconstrucción de una memoria histórica similar a la que se está llevando a cabo en España.

Muchos de estos escritores vieron imágenes de la guerra en la televisión o, como en el caso de Laila Ripoll, la vivieron intensamente en el propio país, lo que acentúa este grado de compromiso con la historia que hoy en día se está escribiendo. En este sentido, siguiendo los postulados de Piscator, Ripoll y Liddell se proponen mostrar la historia en su verdadero curso para intervenir «de manera activa en la marcha del desenvolvimiento social. Nosotros no concebimos el teatro tan sólo como el espejo de una época, sino como un medio para transformar esa época.» [Piscator, 1976: 235]. Así, las dos dramaturgas pretenden desmantelar el

silencio que rodea estos conflictos para alzar la voz de las víctimas, convertidas en meras cifras en las noticias internacionales.

Este dato encuentra su correlato en los textos *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll y *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* de Angélica Liddell, que conservan el anonimato impuesto por los números en sus personajes, excepto su protagonista, Blancanieves, que encarna a cualquier niño-soldado. A su vez, Liddell, en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, utiliza nombres propios que demuestran su afán de personalizar la historia, es decir, de indicar a los lectores/espectadores que estas personas pueden ser perfectamente reales. A pesar de estas dos posturas, las dramaturgas convergen en un mismo objetivo: denunciar sin tapujos el horror de la guerra y, por consiguiente, su entramado socio-político que hace mella en la población civil, totalmente ajena a los intereses estatales.

### 3.3.2.1. La guerra de El Salvador

*La ciudad sitiada* de Laila Ripoll, primera pieza de su producción dramática, se estrenó el 12 de febrero de 1999 en la sala Cuarta Pared de Madrid y obtuvo el Premio Caja España para textos dramáticos (1996), el Premio «José Luis Alonso» de la Asociación de Directores de Escena de España (1999), el Primero Premio (Mejor Dirección) del Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (1999) y el Premio «Arcipreste de Hita» a la Mejor Interpretación Femenina (1999).

Esta obra está escrita como un grito de denuncia contra la guerra de El Salvador que tuvo lugar en 1996. En efecto, durante una larga estancia en este país, Laila Ripoll se encontró con la dura realidad de un país en guerra. Una realidad que sintonizaba con la vivencia de sus abuelas de la Guerra Civil Española. Como era de esperar, la directora escénica no pudo mantenerse impasible frente a esta tremenda vivencia y, retomando el texto de Cervantes, *El cerco de Numancia*, se planteó una reconstrucción poética de él.

Es importante subrayar que el pueblo numantino sufrió diferentes ataques por parte de los romanos. En efecto, en el año 153 a.J.C., después de la victoria de los celtíberos sobre las tropas del cónsul Quinto Fulvio Nobilior, se inicia toda una serie de asaltos que no llegarían a buen puerto. A partir de 139 a.J.C., después de la muerte del lusitano Viriato, otro enemigo jurado de los romanos, se aviva el afán de cercar Numancia. Pero este no se vio cumplido hasta la llegada de Publio Escipión Emiliano, quien colocó vallas alrededor del pueblo para imposibilitar la entrada de víveres del exterior. En 133 a.J.C., en pleno verano, los numantinos no pudieron resistir más tiempo el hambre que sufrían y anunciaron su

capitulación. No obstante, pidieron un plazo de un día para que esta se hiciera efectiva, plazo durante el cual la gran mayoría de los habitantes se dio la muerte. Como apunta Alfredo Hermengildo, en el siglo II, el historiador Lucio Anneo Floro «asegura que no quedó vivo ni un solo numantino» [Cervantes, 1994: 15], lo que permite suponer que Roma no pudo reconocer el triunfo de Escipión, puesto que no disponía de ningún rehén como muestra de su gloria.

Partiendo de estos acontecimientos históricos, en 1581, el autor de *El Quijote* publica la primera versión literaria del mito numantino en *La destrucción de Numancia*. Hay que recordar que Numancia se ha convertido en un mito gracias a la heroicidad de sus habitantes que se levantaron en contra de la conquista romana, aunque su capacidad de resistencia se vio alterada por las continuas bajas de la población; un pueblo que vivió en tierra de nadie y que no recibió ni apoyo moral ni ayuda física de cualquier otra ciudad española. En este sentido, la lucha por Numancia se convierte en una cuestión de orgullo, de dignidad «nacional», ya que, en vez de entregar la ciudad, los habitantes prefieren luchar hasta el final tanto por el honor como por la ciudad en sí. De ahí que, frente a las continuas bajas, la única solución que encuentran sea la de quemar al pueblo y sus habitantes. Se trata, pues, como subraya Alfredo Hermengildo en su introducción a la tragedia cervantina, de crear un «yo» colectivo, clara «dramatización de la lucha de las minorías aplastadas por las mayorías dominantes» [Cervantes, 1994: 11].

Después de la obra de Cervantes, la tradición literaria, tanto española como internacional, ofrece un amplio abanico de reescrituras de diferentes autores y épocas, que coinciden en la elaboración de una colectividad que afirma su libertad frente a la

opresión<sup>43</sup>. Cabe recordar que la versión realizada por Alberti, bajo el título de *Numancia*, dirigida por María Teresa León y estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid en 1937, tuvo una gran repercusión, ya que planteaba el conflicto de los numantinos como un correlato de la situación de España durante la Guerra Civil, pues en el momento del estreno Madrid estaba cercada. En 1948, Albert Camus, en *L'État de siège*, cuestiona la imposición de un régimen de terror, el Franquismo, con Cádiz como trasfondo geográfico. A su vez, en 1968, Alfonso Sastre, en *Crónicas romanas*, recupera la muerte de Viriato, «El guerrillero lusitano», así como el mito numantino, «El nuevo cerco de Numancia», para denunciar la invasión estadounidense que desembocó en el conflicto de Vietnam cuyas referencias se hacen explícitas gracias a la presencia del color amarillo pintado en las caras de los numantinos y a la proyección de imágenes referentes a Napalm.

A través de estos ejemplos de reescritura, es importante apuntar el hecho de que un acontecimiento histórico como sería la destrucción de Numancia adquiere la categoría de hazaña épica, claramente relacionada con el heroísmo y la existencia trágica, que sirven de referentes para el desarrollo de conflictos coetáneos a cada escritor. En este sentido, los numantinos se convierten en pequeños héroes que, como en el caso de la actualización de un mito, asumen diferentes lecturas posibles con el paso del tiempo,

---

<sup>43</sup> De las relaboraciones de la materia numantina anterior al siglo XX, se pueden subrayar algunas aportaciones de escritores sumamente conocidos en nuestro panorama literario. Rojas Zorrilla escribió dos piezas, *Numancia cerrada* y *Numancia destruida* (c.1630), centrando la trama en un conflicto amoroso, temática propia de la comedia nueva impulsada por Lope de Vega, más que en la propia guerra; López de Ayala elaboró la tragedia neoclásica, *Numancia destruida* (1775), cuyo protagonismo recae en el personaje de Olvia que representa tanto el valor del colectivo frente a los romanos como la autodestrucción del pueblo, ya que muere a manos de uno de sus integrantes. También se puede mencionar la hoy desaparecida aportación de José Cadalso, del mismo, titulada *La Numantina*.

puesto que representan la afirmación de la libertad de todo un colectivo solidario frente a una sociedad opresora.

Así pues, Laila Ripoll se nutre de esta tradición anterior para denunciar no solo la guerra de El Salvador, sino cualquier conflicto bélico en el que la población civil es la más perjudicada. Como en las piezas antes citadas, la directora escénica pone de manifiesto la brutalidad de la guerra, que solo se ve como motín para conseguir gloria y reconocimiento, sin importar lo más mínimo la opinión del pueblo. Una ciudadanía que, como ocurre en *La destrucción de Numancia*, se convierte en verdadera protagonista. Si bien Cervantes dota su obra de un personaje alegórico, La Ciudad, Laila Ripoll, a través de la recuperación de las voces y de los pensamientos más íntimos de víctimas anónimas, en ambos casos se trata de una mayoría de mujeres (Mujer mayor, Mujer joven, Madre, Muchacha, etc.), puesto que son ellas las que alientan a los hombres a inmolarsse en la ciudad, consigue crear otro personaje colectivo, unido ante el sufrimiento. Ripoll hace especial hincapié en la vivencia de las mujeres porque reciben continuos abusos, sobre todo sexuales, por parte de las voces de la autoridad:

MUJER JOVEN:

Empezaba a clarear cuando me encontraron.  
Uno de ellos,  
casi un niño,  
estaba tan borracho que ni siquiera se le puso dura.  
Pero tenía fuerza para golpearme  
contra el lavabo  
contra el quicio de la puerta  
y más tarde a puñetazos  
como si yo tuviera la culpa.  
Me llamaba puta  
y los demás se reían.  
Cerré los ojos para no verles  
y pude probar hasta cinco alientos distintos,  
cinco braguetas distintas  
que olían todas igual.  
Cinco mugres distintas  
encima de mi cuerpo.

Cuando terminaron se fueron.  
Se llevaban mis bragas de recuerdo  
y por el caño ni siquiera salía agua  
con que poder lavarme. [Ripoll, 2003(b): 21]

Son mujeres con mucha fuerza, que han aprendido a vivir bajo este estado de amenaza constante con el único objetivo de sacar adelante sus vidas y las de los suyos:

Tender la ropa,  
contar chistes,  
bañarse,  
leer una novela,  
bailar,  
ir de excursión,  
escuche música,  
viajar,  
regar las plantas,  
montar en bicicleta,  
ir al teatro,  
ir al colegio,  
ir a misa,  
cocinar,  
hacer el amor,  
fumar un cigarrillo,  
recibir cartas,  
jugar al dominó,  
jugar con los hijos,  
hablar por teléfono,  
comprar libros viejos,  
trabajar,  
comer y beber hasta hartarse,  
comprar zapatos... [Ripoll, 2003(b): 9]

En ningún momento, la directora escénica descubre quien es el verdadero enemigo del pueblo, pero sí su manera de actuar, atemorizando e intimidando a la población para que vivan en un clima de tensión, sumisión y humillación. En efecto, Laila Ripoll muestra el hambre que padece la población. Tanto es así que algunos hombres de la ciudad se plantean la posibilidad de comer un perro o un niño muertos, pero queda descartada por el estado de putrefacción en el que se encuentran. El personaje de Madre

también es un ejemplo de ello, ya que debe prostituirse con una persona procedente de la autoridad para poder conseguir comida:

HOMBRE: Súbete la falda.

MADRE: (*Continúa hablando mientras se sujeta la falda sobre las rodillas.*)

Yo sé que usted está ocupado,  
que tiene mucho que hacer.

Somos tantos los que venimos...  
en estos tiempos  
ya se sabe.

Miles de personas desfilando todos los días.

Mendigando.

Importunándole. [Ripoll, 2003(b): 15]

MADRE:

Yo no tengo la culpa.

Me limito a desnudarme,  
a tumbarme boca arriba,  
cuento los desconchones del techo  
y espero a que se acabe..

Otras lo hacen por nada  
y una acaba acostumbrándose a todo.

Así que esta noche contaré los desconchones  
con la barriga llena y los pies calientes...

(*Rápida a un espectador:*) Si me das un peso te dejo que me toques. [Ripoll, 2003(b): 30]

Nadie viene a rescatar a estas personas, que sufren en silencio, que no piden nada al mundo, sino vivir como mejor pueden. De hecho, la palabra «silencio» cierra el espectáculo:

HOMBRE 1:

Me río porque los muertos están más vivos que yo.

(*Pausa.*)

Vivimos tan borrachos en este mundo  
que aparte de la borrachera  
no tenemos nada que contar.

Silencio entonces.

Silencio. [Ripoll, 2003(b): 37]

Un silencio no solo de las autoridades ni de los ciudadanos, sino también de todos los seres humanos que ven las muertes diarias sin oponer ninguna objeción:

MUJER MAYOR:  
Dentro de unos años,  
cuando esto se acabe  
-no hay guerra que cien años dure-  
los turistas al ver la cruz pensarán  
que eres una víctima del terremoto  
-los terremotos siempre dan emoción a un viaje turístico-  
o un accidentado de la carretera  
-eso les ayuda a sentirse como en su casa-  
Nadie querrá acordarse de esta guerra.  
Solo yo sabré  
que has muerto por una patria que no existe. [Ripoll, 2003(b): 35-36]

Una patria que no existe como en el caso de los republicanos españoles que, a pesar de vivir de sus recuerdos, no pueden seguir viviendo en un país que no es el suyo y deciden inmigrar hacia otras latitudes, hacia lugares en los que el anonimato es posible.

### 3.3.2.2. La guerra de los Balcanes

Con *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, la pieza más extensa de la dramaturga hasta la fecha, Liddell recibió el Accésit del Premio Lope de Vega de 2007. En ella, vuelve su mirada hacia el conflicto de la guerra de los Balcanes y, más concretamente, hacia el de la ciudad de Belgrado, que enfrentó a los serbios contra los albaneses: «una de las ciudades más antiguas de Europa, con más de 7.000 años de historia, conquistada por 40 ejércitos y 38 veces reconstruida desde su ruina.» [Liddell, 2008(b): 8]. Belgrado es, así, el escenario en el que se mueven los personajes de la obra de Liddell. Una ciudad que, etimológicamente significa Ciudad Blanca, está mancillada por la sangre y que, en

pocos años, parece haber olvidado, como también lo ha hecho el resto del mundo, su verdadero pasado histórico. De hecho, la pieza dramática arranca con una reflexión acerca de la representación mental de Belgrado en el colectivo humano:

Baltasar: Es extraño.

Que esta ciudad pueda seguir llamándose Belgrado, que uno pueda seguir viajando a Belgrado, decir, me marcho a Belgrado, o voy a coger un avión destino Belgrado, es extraño que Belgrado exista, decir Belgrado, la palabra Belgrado, y que Belgrado sea una ciudad, y que en esa ciudad vida gente, gente de Belgrado, en la misma ciudad de los asesinos. [Liddell, 2008(b): 9]

Una reflexión que permite intuir el punto de partida de la propia dramaturga: cómo se puede concebir la vida en Belgrado después de un conflicto tan cruento y cuyas fechas limitadoras apenas han dado tiempo para un proceso de cicatrización tanto físico como psicológico. Para contestar a este interrogante, Liddell contrapone las voces del pueblo: unos a favor del conflicto bélico, que traen flores sobre la tumba del recientemente fallecido Slobodan Milošević («Cientos de serbios, una fila de más de un kilómetro para rendir homenaje al dictador.» [Liddell, 2008(b): 10]), y los otros en contra. Todos viven enfrentados, pero se trata de un enfrentamiento silenciado donde la política es un tema tabú del que mejor no saber nada ni preguntar el por qué: «Agnes: [...] Aquí todos han matado a alguien/o han violado a alguien/o han sido violado...» [Liddell, 2008(b): 31]. Una escisión entre la población que queda claramente reflejada en el lema repetido varias veces a raíz de la muerte del dictador: «En Sarajevo nadie llora.» Esta es la realidad con la que se enfrenta el protagonista de la obra, Baltasar, el verdadero nexo entre las diferentes historias personales de los personajes de la obra, que va en busca de información sobre el conflicto bélico para la escritura

de un texto por parte de su padre. Una tarea que uno de los personajes de la pieza discute con suma vehemencia:

¿Qué es lo que quiere?  
¿Hacer de mi sufrimiento un tema literario?  
¿Quiere convertirlo en objeto artístico?  
¿Qué, qué, qué es lo que quiere?  
El turismo de la tragedia,  
el ocio de la brutalidad,  
el entretenimiento de la barbarie. [Liddell, 2008(b): 70-71]

El padre de Baltasar es despótico y cobarde, pese a su reconocimiento y adulación internacional; recibió un Premio Nobel de literatura, que solo disfruta apostando dinero en los combates de perros y que, frente al secuestro que sufrió su hijo, se muestra preocupado únicamente por no haber salido en la conversación con el secuestrador para no tener ninguna represalia. Esta cobardía se contrapone a la admiración, a nivel profesional, que siente Baltasar por su progenitor:

Baltasar: [...] Mi padre describe las acciones humanas intentando causar emociones.  
Sus palabras siempre son necesarias.  
Pensé que puesto que mi padre era el encargado de elaborar palabras necesarias  
yo debía dedicarme a las palabras innecesarias.  
Respeto demasiado a mi padre para dedicarme a las palabras necesarias.  
Si no fuera por mi padre  
no hubiera llegado a ningún sitio por mí mismo. [Liddell, 2008(b): 22]

Se trata de una relación de tiranía que impide al joven periodista desarrollarse sin el referente paterno –una sentencia que también arrastra el joven Jeremías de *La peste del caballo* de Liddell–. No obstante, a lo largo de este viaje por la memoria serbia, Baltasar se desvinculará de la represión familiar y, como demuestra la declinación de la invitación para el cumpleaños de su padre, iniciará

un nuevo camino en solitario, marcado por la visita al hermano del joven que le secuestró.

Ahora bien, la guerra aparece como una situación traumática en una sociedad que todavía no ha digerido este enfrentamiento. Una situación que favorece la convivencia del odio y la violencia:

Dragan: Aquí, en Serbia, aquí, todo se hace por venganza. [...] La gente utiliza el pasado para solucionar sus asuntos personales... Todos tenemos cosas que ocultar... [...] Han aprendido a relacionarse de una forma violenta. Es la única manera de resolver los problemas. Mediante la humillación. Cualquier excusa es buena para seguir humillando. Quieren sentirse libres para seguir humillando. Aquí la libertad significa poder ultrajar al que no es como tú. [Liddell, 2008(b): 47]

De hecho, el personaje de Dragan se sorprende de la información que se filtró de esta guerra en el resto de Europa porque está convencido de que los serbios no hablan de este conflicto – nuevamente asoma el silencio que cerraba el espectáculo de Laila Ripoll *La ciudad sitiada*–:

Dragan: ¿Cómo es posible que la gente haya hablado?  
Seguro que no viven aquí, seguro que hablan desde otro país,  
desde otro sitio, seguro que no viven en este país.  
Esos son otros países. Países distintos al nuestro.  
No pueden decir la verdad. [Liddell, 2008(b): 9]

Europa aparece, a lo largo de toda la pieza, como un objeto de desconfianza para toda la población:

Ustedes eludieron durante años el sufrimiento de nuestro pueblo para defender su lucha revolucionaria parisina, democrática, claro, democrática.  
Para justificarse,  
para liberarse de sus dictadores,  
eludieron nuestro sufrimiento,  
nuestras dictaduras... [Liddell, 2008(b): 62]

Todos los personajes serbios coinciden en esta denuncia de la intervención de los otros países, por medio de diferentes organismos como la OTAN, que causaron muchas bajas en la población civil:

Dragan: La sociedad civil, la verdadera sociedad civil... no existe. Este país es un teatro inmenso. La sangre es como un telón de teatro. Volverá a repetirse. Volverán a ganar.

Baltasar: En Austria se está debatiendo el futuro de Los Balcanes, hay un tribunal penal internacional, la ONU todavía permanece en Kosovo...

Dragan: ¿La ONU? ¿Qué organización es esa? ¿Son los que violaron a nuestras mujeres? ¿Los que bombardearon a nuestros hijos? ¿No teníamos bastante con nuestros militares para que vinieran los de fuera? ¿Los han juzgado? ¿Han juzgado ustedes a sus militares? [Liddell, 2008(b): 48]

Liddell ofrece una dura reflexión sobre las razones que motivaron a los diferentes organismos internacionales a desplazarse a Serbia. El personaje de Dragan demuestra que la sociedad civil hubiera preferido que no interviniera nadie porque, a su pesar, como ocurre en *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll, estos organismos negociaron con la guerra, convirtieron a la población en mera mercancía. En vez de traer la paz, solo inculcaron miedos: a la muerte, a los bombardeos aéreos, a las violaciones, etc. Dragan da cuenta de que su país está sometido a las reglas de los demás países:

Dragan: Son ustedes los que deciden, ¿verdad? Deciden cuándo resolver nuestros asuntos y cuándo debemos resolver los asuntos por nosotros mismos. Ustedes deciden cuándo ayudarnos, bombardearnos, invertir dinero o embargarnos, traer o no traer al ejército, deciden cuando someternos, deciden cuándo liberarnos, cuándo destruir y cuándo reconstruir, cuándo permitirnos la entrada en Europa y cuándo expulsarnos de Europa, y después deciden cuándo debemos resolver los asuntos por nosotros mismos. [Liddell, 2008(b): 48-49]

En este aspecto, incluso el hombre leal de Moscú se muestra reacio a esta intervención:

Ustedes se pusieron de parte de los criminales,  
de los musulmanes bosnios,  
de los albaneses.  
Jamás les devolveremos Kosovo.  
Que desentierren a sus muertos y se los llevan a donde quieran.  
[Liddell, 2008(b): 35]

Esta referencia al desentierro de los cuerpos remite directamente al tema de las fosas y, concretamente, la fosa de Kamenica. Como ocurre en la pieza *Santa Perpetua* de Laila Ripoll en la que la dramaturga evidencia el conflicto social acerca de la apertura de las fosas franquistas, Angélica Liddell retoma este conflicto en la sociedad serbia con la exhumación de centenares de musulmanes. La autora de *Belgrado* consigue enfrentar las dos posturas, lo que permite dar cuenta de la herida profunda del pueblo. Muchos son los personajes con los que se entrevista Baltasar. Muchos son los puntos de vista que debe procesar para un pleno entendimiento del conflicto balcánico. Los seguidores del régimen, a pesar de la muerte del dictador, mantienen sus posturas ideológicas sin concesión. Un hombre leal a Moscú cuyo nombre desconocemos (lo que permite dar cuenta del afán de Liddell por despersonalizar a su personaje y englobar a todo un estamento concreto) cuestiona el juicio emitido por los países europeos acerca de la situación serbia, apostillando la masacre que provocó tanto Milošević como el resto del partido que integraba. Es importante agregar el dato que facilita el taxista a Baltasar: el punto de partida del odio que siente el dictador hacia los musulmanes y que consiguió extender al resto de sus fieles seguidores. En efecto, esta profunda aversión nace en el siglo XIV y se basa en un hecho histórico concreto: la muerte de un zar a manos de los turcos. Sin duda, se hace referencia a Lazar Hrebeljanović, también conocido como Lazar de Serbia, que perdió la vida, en 1389, durante una de las batallas que dirigió en contra del imperio otomano y, más concretamente, la Batalla de Kosovo. En

realidad, no era un zar, sino un príncipe, canonizado por la iglesia ortodoxa y convertido en héroe en la tradición épica serbia, que le adjudicó el calificativo de zar. De hecho, el monumento conmemorativo de la Batalla de Kosovo, el Gazimestan, construido en 1953, será el escenario de un discurso de Milošević, pronunciado en 1989 (seiscientos años después de la derrota de Lazar), en el que hace especial énfasis en la necesidad de luchar para recuperar el territorio perdido y, así, recobrar la supremacía de la Serbia medieval. Se trata, pues, de un odio ancestral, de una derrota insuperada, que se fundamenta en una purificación de la raza, al mismo estilo hitleriano, y que promueve la desaparición de los musulmanes:

Y la masa serbia,  
convenientemente resentida,  
convenientemente frustrada,  
convencidos todos por el monstruo  
de un ser un pueblo perseguido, incomprendido y maltratado, se lo  
creyó.  
Se creyeron lo de la supremacía de la raza. [Liddell, 2008(b): 68]

El personaje fiel al régimen comunista lleva a cabo una apología de su partido que desemboca, necesariamente, en un profundo rechazo de las condiciones en las que murió el dictador serbio:

Haber dejado morir a un héroe de la Revolución,  
Haberle dejado morir en la cárcel,  
Como a un delincuente común.  
¡Qué vergüenza, qué vergüenza! [Liddell, 2008(b), 34]

Este sentimiento de vergüenza se contrapone a la frase que repite de manera incansable: «Yo no tengo que avergonzarme», convertida en el lema definitorio de todo un país obligado a callar. Esta desvergüenza sitúa la culpabilidad de los hechos en el otro, en los opositores al régimen, sin llegar a ningún cuestionamiento de los

fallos del propio partido. En cambio, los detractores del régimen comunista tampoco deben avergonzarse del sufrimiento que han pasado, es decir, que no deben reclamar ninguna justicia por lo ocurrido, sino seguir adelante con su vida, conviviendo con los torturadores. La dificultad para hablar de los problemas morales que sufren estos personajes queda reflejada en Dragan, trabajador del museo de la revolución de Belgrado, que se muestra reacio a ser entrevistado por Baltasar. Él sabe que es mejor no hablar, sobrevivir sin pestañear para que nadie le reproche nada o le dispare en la calle con total sangre fría. Es, además, el personaje que Baltasar visita con más frecuencia –tres son los encuentros que tienen en el museo–. Cada una de estas visitas, aloja luz sobre el pensamiento más íntimo de los serbios, sobre su manera de enfocar la vida después del conflicto. Dragan es consciente que la historia siempre está escrita por los vencedores –una afirmación común a las tres dramaturgas que luchan por esta recuperación de las vivencias de los otros, de los vencidos–:

Dragan: [...] ¿Todos los días en las televisiones, todos los días aparecían imágenes de nuestra guerra? ¿Como si fueran las olimpiadas?  
¿Durante ocho años aparecieron imágenes todos los días como si fueran las olimpiadas?  
¿Y era todo verdad?  
¿Gente de este país? ¿Contando su experiencia? ¿Cómo?  
Pero los libros los han escrito ustedes. Nosotros no hemos escrito libros. [Liddell, 2008(b): 8]

Esta oposición ideológica entre seguidores y detractores del régimen, pero también la unión que les impide hablar de lo sucedido, permite a Liddell desplazar el debate de la guerra hacia la cuestión del lenguaje –una cuestión que ya se apuntaba en la empresa literaria del padre de Baltasar, pero que esta vez parte del lugar del conflicto mismo–. ¿Cómo se puede hablar del horror de la guerra

con nuestras palabras? ¿Cómo hablar de la barbarie? La dramaturga trata de responder a estos interrogantes a través del personaje de Agnes, una corresponsal de guerra, que, como apunta su profesión, vive envuelta constantemente en conflictos bélicos: «No encuentro otra manera de describir el dolor que mediante la literalidad,/la mera descripción del hecho,/el informe puro.» [Liddell, 2008(b): 21]. Esta idea de narrar los hechos desde cierta frialdad puramente informativa se opone a la capacidad del padre de Baltasar de crear personajes llenos de emociones. Agnes contrapone, en su discurso, el horror colectivo, la humillación del pueblo, con su dolor personal, con su necesidad de encontrar el amor, de sentirlo para poder seguir viviendo:

[...] quiero emanciparme del lenguaje de guerra,  
se ha convertido en una prisión, el maldito lenguaje de guerra,  
una prisión para mis emociones íntimas,  
para mis deseos,  
y Dios condenó al hombre al lenguaje de guerra [Liddell, 2008(b):  
17]

Las emociones más íntimas se convierten en la única tabla de salvación posible para resistir al horror. Unas emociones que los propios serbios no pueden expresar libremente, lo que les condena a este estado de violencia colectiva. El amor y la sexualidad no parecen estar permitidos en la ciudad de Belgrado, puesto que la consumación de estos lleva a Agnes a la muerte. Una muerte que todos los ciudadanos temen porque todavía pervive el odio, pero ya no hacia los albaneses, sino hacia los propios serbios. En definitiva, como en cualquier guerra civil, dos bandos de un mismo país se encuentran enfrentados y, si se mira un país como España, uno se da cuenta de que son necesarios muchísimos años para que las heridas puedan cicatrizar. En este sentido, Liddell reclama una revisión de las vivencias de cada víctima, un reconocimiento público de los horrores sufridos. No se trata simplemente de erigir

monumentos conmemorativos ni celebrar actos concretos en los aniversarios de las batallas, sino de escuchar al ser humano, compensarlo y, como en el caso de las fosas franquistas, desenterrar los fantasmas que pueblan sus mentes.

Por último, a modo más anecdótico, durante la tercera visita de Baltasar a Dragan, este intenta conseguir que el periodista adopte a su sobrino, Jovan, para que tenga acceso a una vida mejor, alejada de este odio y espíritu de venganza que puebla Serbia<sup>44</sup>. Este hecho permite la aparición del tema de los niños que han sufrido esta guerra. Unos niños obligados a crecer en ella y, por consiguiente, formados en este odio silenciado en la sociedad, pero vivido en las casas. Son niños sin infancia que tuvieron que endurecer a golpe de abandonos, hambre y guerra. Este interés por la vivencia de los niños en las guerras y la supremacía del estado frente a esta situación también se encuentra la pieza de Liddell titulado *Y como no se pudo... Blancanieves*.

---

<sup>44</sup> Este intento tiene su correspondencia en una obra de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé titulada *Après moi, le déluge* (2007). En ella, un hombre de negocio europeo y una intérprete se convierten en protagonistas de la historia. Ella hace de enlace entre el europeo y un viejo africano. Este ofrece a su hijo al hombre de negocios para que se lo lleve a Europa y trabaje a sus servicios. Ahora bien, a través de este trueque, Cunillé pinta un duro retrato del sufrimiento que padecen los habitantes del Congo, que prefieren alejar a sus hijos de su país por miedo a reproducir los mismos esquemas, ya que los niños, como en el caso de *Y como no se pudo... Blancanieves* de Liddell, fueron también protagonistas de las masacres, convirtiéndose en soldados.

### 3.3.2.3. La guerra de los niños

*Y como no se pudo...* *Blancanieves*, obra estrenada en 2005 y publicada en 2007, configura el segundo volumen de la trilogía *Actos de resistencia contra la muerte*, precedido de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y seguido de *El año de Ricardo*. En esta pieza, Liddell retoma la protagonista de un cuento de los hermanos Grimm, Blancanieves, para convertirla en una niña, transformada, a su vez, en soldado:

SOLDADO: [...] Así que no va a ser difícil matar a nuestros enemigos.  
Matar a los malos.  
Sólo hay que matar a los malos.  
Son niños, como tú.  
Pequeños.  
No tienen mucha carne.  
Ni mucha fuerza.  
Tendrás que aprender a hacerlo con perros. [Liddell, 2007(a): 44]

Del mismo modo que *Fuga* de Itziar Pascual, el tiempo y el espacio discurren en dos coordenadas indefinidas que favorecen esta generalización y, por consiguiente, esta atemporalidad, al más puro estilo de los cuentos infantiles. Esta recuperación del género para niños, al igual que Pascual con el mito homérico, debe entenderse como una desmitificación del cuento mediante una reescritura que replantea los valores y las costumbres sociales más arraigadas en el pensamiento colectivo no solo español, sino occidental<sup>45</sup>. En este sentido, la utilización de la protagonista de los hermanos Grimm permite ahondar en el recuerdo de angustias y esperanzas pasadas,

---

<sup>45</sup> «los mitos y los cuentos de hadas nos hablan en el lenguaje de los símbolos, representando el inconsciente. [...] Esto hace que el cuento sea muy efectivo, puesto que, en su contenido, toman cuerpo de forma simbólica los fenómenos psicológicos internos.» [Bettelheim, 1980: 53].

pero también recabar en su presencia en la edad adulta, verdadero público al que se dirigen las palabras de la dramaturga. Ella desajusta, entonces, los parámetros mentales de los lectores/espectadores, puesto que sitúa el conflicto en un mundo infantil compartido por todos<sup>46</sup>:

BLANCANIEVES: Mi padre me contaba cuentos de hadas para enseñarme lo que era el mal. [Liddell, 2007(a): 41]

SOLDADO: Las niñas lo aprendéis todo en los cuentos.  
¿Tu padre te ha contado cuentos?  
En los cuentos pasan tantas cosas.  
Cosas nauseabundas.  
Cosas malas.  
En los cuentos siempre hay malos. [Liddell, 2007(a): 44]

Liddell no respeta la estructura de los cuentos infantiles; no hay fórmulas de apertura y de cierre que permite indicar que se trata de una obra de dicho género. No obstante, logra recrear su atmósfera, re-escribiendo los diferentes elementos que lo constituyen, puesto que alude a casi todos los personajes que lo configuran: Blancanieves (niña-soldado), la madrastra (la guerra), los siete enanitos (las preguntas sobre la existencia humana<sup>47</sup>) y la manzana (el hambre).

La dramaturga no asume directamente el papel de narradora<sup>48</sup> de cuentos porque su voz, a diferencia de lo que ocurre en otras producciones suyas en las que Angélica tiene un papel concreto de

---

<sup>46</sup> Estos recuerdos compartidos por toda la población occidental permite poner de manifiesta la existencia o, incluso, pre-existencia de lo que Freud y Jung denominarían los arquetipos. Se trata de una forma de compartimentar las necesidades humanas en grandes conceptos comunes a todos.

<sup>47</sup> «BLANCANIEVES: ¿Qué es el Hombre?/¿Qué es el Estado?/¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?/¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?/¿Existe la verdad?/¿Se puede enseñar la verdad?/ Donde está lo bello, ¿el mal desaparece?» [Liddell, 2007: 39].

<sup>48</sup> «El narrador es como una máscara, como otra persona, un álter ego, un artista que goza del privilegio de rechazar la realidad y de inventarse un mundo propio.» [Zapata Ruiz, 2007: 80-81].

conductora de las acciones, no está presente en el escenario. Sin embargo, como apunta Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento*, «[e]l oficio del narrador no es *conocer* o *comprender* la realidad, sino complicarla o complementarla agregándole nuevos objetos –personajes, situaciones, circunstancias–: el cuento es un añadido de la realidad.» [Anderson Imbert, 1979: 233]. De manera que el proceso de escritura se convierte a sí mismo en una percepción de la realidad, en una lectura subjetiva de esta. Así pues, el propósito de la dramaturga es de, en términos de Barthes, significar la realidad, es decir, describir e interpretarla mediante el lenguaje [Barthes, 2001: 210], por lo que la reescritura del cuento infantil favorece la aparición de una estructura totalmente válida, basada en esta mezcla de verosimilitud e irrealidad que puebla todos los cuentos y mitos: «ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle*<sup>49</sup> de ce réel» [Barthes, 2001: 216].

A través de la reescritura de una *Blancanieves* sumamente conocida, la dramaturga se propone denunciar la utilización de los niños en los conflictos bélicos:

A lo largo del espectáculo descubrimos el proceso por el que los niños de la guerra aprenden a relacionarse con el horror en ese territorio en el que la inocencia es arrancada dejando paso al monstruo, a la máquina de matar. Para sobrevivir la víctima aprende a ser verdugo. [Micu, 2005: 123]

Esta pérdida de la infancia y, por consiguiente, de la inocencia, queda claramente ilustrada en el cambio de preguntas que hace Blancanieves. En efecto, ella es una niña curiosa, como cualquier niña de doce años, que pregunta incesantemente acerca del devenir humano en la sociedad. En cambio, después de haber sufrido su

---

<sup>49</sup> La cursiva es del propio autor.

primera violación colectiva (doce soldados por cada año de la niña), la joven cambia totalmente su comportamiento:

BLANCANIEVES: ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

SOLDADO: Hizo la pregunta siete veces.  
Se olvidó de las otras preguntas.  
Era la última persona que sabía las siete preguntas.  
El mundo esta perdido.  
Somos hombre que matamos a otros hombres.  
Y nada más.  
Y nada más. [Liddell, 2007(a): 42]

Mediante esta puesta en escena, la dramaturga no denuncia una guerra concreta, sino cualquiera que, más allá de la lucha entre dos ejércitos, entre dos países, obliga a los niños a participar de ella:

SOLDADO: Cuando la niña cumplió doce años hacía dos que había empezado la guerra. Estábamos en ese tiempo en que cualquier acontecimiento cotidiano era precedido por la muerte. Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados. La guerra entre ejércitos había perdido importancia. Las bajas civiles comenzaron a ser el principal objetivo, y muy pronto los niños se convirtieron en las víctimas favoritas. Las bombas explotaban en los colegios, en las guarderías, en los orfanatos... [Liddell, 2007(a): 37]

El primer contacto que tiene el individuo con el Mal proviene de los cuentos infantiles, a través de los cuales los niños empiezan a discernir entre diferentes categorías definitorias: el Bien/el Mal; la belleza/la fealdad; la vida/la muerte; etc. A través de su obra, Angélica Liddell toma como punto de partida la descripción más cruenta del universo humano, el hambre que sufre la sociedad civil y, más concretamente, los niños:

BLANCANIEVES: He visto morder a un hombre el brazo de su hermana...  
He visto roer los huesos de los caballos muertos...  
No quedan más animales que devorar. [...]  
He visto masticar el estiércol...  
He visto sorber los orines de las bestias para calmar la sed...  
Y sorber los propios orines...  
He visto arrancar las costras de las heridas de los enfermos, y morderlas poco a poco. [...]  
He visto a madres odiar la boca de sus hijos y después las he visto estrangularlos. [Liddell, 2007(a): 41]

Esta hambre se encuentra en la base misma del conflicto, ya que los niños y jóvenes, frente a esta falta de sustento, se convierten en una presa fácil para el estamento militar, que les obliga a matar a cambio de un plato de comida. Es el hambre que también movían a las mujeres de *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll a prostituirse en búsqueda de alimentos para sus hijos.

Como he comentado, Liddell respeta los personajes del cuento infantil decimonónico. No obstante, El Príncipe ha desaparecido de la obra dramática y está sustituido por otro personaje masculino, el Soldado, que representa a diferentes hombres ocultados bajo este epígrafe, y que destaca por su brutalidad y su sed de mal:

SOLDADO: Y como no se pudo, un grupo de soldados la encontró tirada en el bosque, los soldados eran jóvenes y fuertes, y tenían el corazón tan velludo como su brazos, y la violaron doces veces, una por cada año de vida de la niña, y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado. [Liddell, 2007(a): 42]

Liddell presenta, entonces, un nuevo contrapunto masculino, detentor del poder y de la capacidad de disponer del cuerpo de la protagonista según sus apetencias, lo que entronca con la denuncia de una situación de poder en la que la mujer está dominada por el

hombre. En el cuento de los hermanos Grimm, los personajes masculinos representan a figuras de la salvación (el cazador, los enanitos y el príncipe), mientras que en *Y como no se pudo...* *Blancanieves* simbolizan la violencia más cruel.

Aunque el punto de partida del texto de Liddell sea un cuento infantil, su obra no va dirigida a este público, sino que se nutre de la infancia del propio lector/espectador para pervertir sus mitos, es decir, interferir en su escala de valores morales con una total destrucción de la idea de princesa angelical que se salva de todos los males por ser buena y, sobre todo, bella:

SOLDADO: Blancanieves era tan bella que los soldados se la llevaron al comandante como regalo. Había un ejército entero de niñas. Puesto que iban a morir de todos modos, por qué no aprovecharlas. La mayoría habían visto morir a sus padres. Algunas eran secuestrada a punta de pistola, pero casi todas estaban tan hambrientas que un plato de comida había bastado para dejarse arrebatar la infancia, llenas de odio. [Liddell, 2007(a): 43]

Cabe recordar que en el cuento original, la belleza de Blancanieves se convierte en un arma de doble filo, puesto que despierta la envidia de su madrastra, pero también le salva de la muerte en el bosque porque logra apiadar el corazón del cazador. En cambio, en la obra dramática, esta belleza somete a la niña a la voluntad de unos soldados sin ningún tipo de escrúpulos que no la matan para seguir jugando con ella, para seguir utilizándola, mientras que la niña-soldado ya no sueña con un príncipe azul, sino con morir. La joven pronto se da cuenta de que su belleza es su principal enemigo. De manera que, en este estado de dominación por el mundo de los adultos, Blancanieves realiza una última acción: mutilarse la cara para ya no parecer guapa a los oficiales y, así, poder evitar las incesantes violaciones. Pero esta pérdida de la belleza, solo le conduce a un estado todavía peor porque los oficiales se deshacen

de ella y la dan a los soldados, que la tratan con mayor brutalidad que los primeros:

BLANCANIEVES: Empecé a odiar mi rostro,  
cada vez más hermoso,  
los oficiales no querían a otra niña.  
Así que me rajé la piel con piedras afiladas,  
la llené de cicatrices,  
me reventé los labios y me aplasté la nariz.  
Los oficiales amaban lo bello opero detestaban la fealdad.  
Entonces mi esposo me entregó a los soldados,  
mucho más brutales que los oficiales,  
mucho más hambrientos,  
mucho más cansados,  
más aterrorizados,  
más indefensos,  
la mayoría también niños. [Liddell, 2007: 47]

A través de sus palabras, Blancanieves expresa su profundo dolor, su existencia más íntima frente al horror de una sociedad que no le permitió crecer. Sin embargo, el final de la obra, es decir, la moraleja del cuento, es todavía más desestabilizador porque, después de una serie de órdenes dictadas por una voz en *off*, aparecen la niña y el soldado, ambos en pijama, que se disponen a dormir:

VOZ EN OFF: A las armas  
Todos los niños a las armas  
Los niños que no cojan las armas serán fusilados  
Los niños que duerman serán fusilados  
Dormir debilita el poder  
Los que debiliten el poder serán fusilados  
Los niños que no cojan las armas serán fusilados  
Los niños que duerman serán fusilados.

*El Soldado y Blancanieves se visten con pijamas y se echan a dormir.* [Liddell, 2007(a): 49]

Esta situación, muy parecida a la que adoptan los niños después de la lectura de un cuento por la noche, no solo emula este comportamiento, sino que, además, no concuerda con la moraleja anterior. No obstante, esta supuesta vuelta a la normalidad

descoloca al lector/espectador y le obliga a preguntarse: ¿Todo lo anterior es real o forma parte del cuento? Como ya avancé, Liddell pretende romper la barrera de la realidad y de la ficción. De ahí que decida no contestar directamente a esta pregunta, pero, sea cual sea la respuesta, la dramaturga logra transmitir su mensaje de ataque a la barbarie sufrida por los niños en las guerras, traspasando las fronteras del mito y convirtiendo su texto en otro cuento, pero esta vez para adultos. Desde la brutalidad y la crueldad, desde la pérdida de la belleza de Blancanieves que vive en un mundo de bestias, Angélica Liddell se aleja completamente de la primera regla implícita de un cuento: narrar una historia «bella». Lo que sí retoma la dramaturga es el efecto sensible que el género produce en el lector/oyente. Pero, ya no se trata de una sensibilidad por la resolución de traumas infantiles, al más estilo del rito de paso, sino la persecución de estos traumas en el mundo adulto. Los cuentos de hadas ya no sirven de bálsamo que reconforta el inicio de una nueva fase de la vida humana, sino que se ha convertido en la pesadilla del adulto. Esta nueva imagen creada por Liddell no podrá en absoluto ser sustituida por el recuerdo dulce y agradable de los tiempos pasados porque la magia, característica inherente de los cuentos de hadas, ha desaparecido por completo. Los personajes no sienten ningún tipo de esperanza ni cuentan con una ayuda externa para un posible cambio, sino que la realidad se transforma en algo insuperable e inalterable; todo tiende a ir a peor porque solo la vida, cruel por antonomasia, o, mejor dicho, la muerte puede salvar a los seres humanos de su desesperación. Ahora, solo queda lugar para el horror, para una realidad aterradora que pone de manifiesto la tan intangible frontera entre realidad y ficción. En otras palabras, entre realidad vivida y realidad literaria.

### 3.4. Voces de la tradición en la dramaturgia de Laila Ripoll

La presencia de voces propias de la tradición –término entendido como recuperación de los elementos constitutivos del pueblo– ha sido constante en la dramaturgia española contemporánea. En la empresa dramática de Ripoll, como demuestra su intensa relación con el teatro áureo, volver la mirada hacia la tradición más popular, más ancestral de un país también debe considerarse una manera más para una revisión histórica. En este sentido, la memoria de sus abuelos o de sus padres constituye un claro referente, no solo por sufrir los abusos de la Guerra Civil, sino también por la sabiduría popular de sus pueblos. De hecho, en *La ciudad sitiada*, el personaje del Niño cuenta lo que hacía antes de la guerra junto a su abuela que le narraba historias de lo que ella vivió anteriormente, lo que recuerda esta relación entre la directora y sus propias abuelas:

NIÑO:  
Y, mientras [hacía ovillos], me [su abuela] contaba cosas de cuando era joven,  
de cuando la guerra,  
de cuando pasaban hambre,  
de cuando no tenían para comer ni cáscaras de patata,  
de cuando bombardearon la «gota de leche»,  
y aparecían piernas y brazos sin cuerpo entre los escombros [...]  
[Ripoll, 2003(b): 32]

Laila Ripoll, en las dos obras que se estudiará a continuación: *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas...)* y *Santa Perpetua*, demuestra su interés por rescatar canciones populares, refranes que, con el paso del tiempo, caen en el olvido porque nuestro pasado es parte de nuestra historia más personal. Ambas

creaciones son: «tragicomedias o farsas grotescas [...] que combinan elementos del grotresco carnavalesco y del grotresco demoniaco y espectral para crear monstruos “pintorescamente” esperpénticos» [Reck, 2012: 61].

Así, la directora y dramaturga madrileña se sitúa en la tradición dramática española del siglo XIX, puesto que se nutre del teatro popular de las piezas breves donde se pone el acento en el costumbrismo de unos personajes vistos desde una dimensión pintoresca y cómica. En otras palabras, Ripoll es claramente deudora de los sainetes de Ramón de la Cruz, de los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches y, por extensión, de los *Pasos* de Lope de Rueda y los *Entremeses* de Cervantes. Por otro lado, la dramaturga también recurre a la estética poética y trágica de Federico García Lorca cuyos conflictos se ubican en la España más rural, basada en el peso de la tradición y del qué dirán popular –que, en algunos casos, sigue vigente en nuestro estrenado siglo XXI–.

Gracias a esta mezcla de géneros, Laila Ripoll consigue desarrollar, con gran maestría, un teatro de crítica social, basado en la dicotomía lorquiana de tradición y renovación, mediante la creación de tragedias grotescas –que también recuerdan los postulados esperpénticos de Valle-Inclán– en las que se encuentra una mezcla de humor y patetismo.

### 3.4.1. *Atra bilis (Cuando estemos más tranquilas...)*

En esta pieza, publicada y estrenada en 2001 y que obtuvo la mención especial del jurado del Premio «María Teresa León» en 2000, Laila Ripoll escribe un drama rural a caballo entre el sainete y la tragedia lorquiana *La casa de Bernarda Alba*. El uso de ambos géneros favorece la aparición de un teatro grotesco o esperpéntico<sup>50</sup> en el que predomina la alianza del humor ácido y las vivencias personales patéticas de las protagonistas. Las similitudes con la obra de García Lorca, una de las obras que configuran la denominada trilogía rural –*Bodas de sangre* y *Yerma* son las otras dos–, son muy abundantes. En efecto, desde la descripción del lugar de la acción, se aprecia la austeridad de la casona que mantiene las ventanas, la mayoría del tiempo, cerradas, lo que crea un ambiente de lo más claustrofóbico, alimentado por el miedo al qué dirán. Hacia el final de las dos obras, cuando muere Adela y se descubre las artimañas del difunto, las dos señoras de la casa, Bernarda y Nazaria, reaccionan de manera similar al solicitar que los demás cierren todas las ventanas para evitar que la gente del pueblo se entere de lo que pasa en sus casas:

NAZARIA.- Acabáramos. Otra vez el jodío gato. (*Le da una patada al esqueleto. A Ulpiana y Daría y bajando el tono de voz.*) Cerrar todos los postigos. Atrancar esa puerta, que mañana vamos a ser la comidilla. Y silencio. De esto ni una

---

<sup>50</sup> Estos dos términos comparten rasgos similares. La diferencia en su nombre procede de los dos autores que los impulsa. Por un lado, la crítica denominó la producción de Arniches y, más concretamente, la obra *La señorita de Trevezos*, de tragedia grotesca. Por otro, el propio Valle-Inclán, en *Luces de Bohemia*, inventaría este concepto. De hecho, el autor de las *Comedias bárbaras* nombraba a sus piezas «tragigrotescas».

palabra a nadie. ¿Se me entiende o hablo más claro? ¡Nadie diga nada! ¡Chitón y punto en boca! Vamos a ser la comidilla, la comidilla vamos a ser, la comidilla... [Ripoll, 2001(a): 223]

De hecho, al inicio de *Atra bilis*, Nazaria afirma que, por ser la «viuda dolorosísima» [Ripoll, 2001(a): 170], debe tener todo el protagonismo en el velatorio. Todas sus palabras responden a una puesta en escena de cara a los demás:

NAZARIA.- Daría, [...] a ver si te despabiles un poco con los plantos, reina, y sufres con más literatura, que parece que te importe un comino. (*Darí se lleva a Aurori.*) ¡Ay, qué pena de vida oscura, lidiando en un sinvivir para acabar roído por los gusanos! ¡Ay, mi pobre esposo, que no dejas hijo que te herede y a mí me dejas con mi soledad y mi purgatorio a cuestas, con la triste compañía de una virgen y una idiota! [Ripoll, 2001(a): 171]

Así pues, en ambas obras hay un predominio de personajes femeninos que conviven bajo el mismo techo. En *Atra bilis*, se trata de tres hermanas, Nazaria, Daría y Aurori («*Las tres hermanas, de luto riguroso, entonan su salmodia y se sientan a la izquierda: son muy ancianas, tienen la cara de pergamino, curtida y cuarteada por el tiempo.*» [Ripoll, 2001(a): 167]), y una criada, Ulpiana. Por otro lado, las dos obras se inician con la muerte del marido de la señora de la casa, en nuestro caso, Nazaria y, más concretamente, con su velatorio. Estas cuatro mujeres están reunidas para velar a José Rosario Antúnez Valdivieso, un hombre del que todas estaban enamoradas, como ocurre con el personaje lorquiano de Pepe el Romano. En ambas piezas, la presencia del hombre es constante en el escenario, aunque no se manifiesta en la obra. Su presencia es el motor de todo el desarrollo posterior, ya que es el motivo de la discordia entre las hermanas, pero también la criada. De hecho, las cuatro mujeres de *Atra Bilis* mantienen un secreto relacionado con su amor por José Rosario, que se percibe en los momentos en los

que alguna de ellas se encuentra a solas con el cuerpo del difunto. No se puede hablar de una coincidencia que une a los personajes femeninos, sino que el hecho de encontrarse encerrada en un mismo espacio, es decir, con una libertad de movimientos muy limitada, convirtió al marido de Nazaria en el único referente masculino a través del cual era posible plasmar los instintos más naturales del individuo.

Todas las mujeres de la casa se acercan al ataúd, cuando las demás no las ven, para expresar sus sentimientos más íntimos. Nazaria llena de odio y rencor, solo se queja de su vagancia y de su gordura, que coinciden con su inoportuna muerte porque cae en jueves:

NAZARIA.- También este hombre... Para todo es igual. Mira que fallecer en Jueves. Hasta para expirar es ordinario. Fenecer en Jueves cuando en este pueblo todos los Jueves fenece alguien. Ya podía haber exhalado su último suspiro, que sé yo, en Domingo, a la hora de la misa que causa mucho efecto. O en Lunes, que traen la verdura. [Ripoll, 2001(a): 173-174]

Darfa, la hermana mediana, es el único personaje femenino que no ha llegado al corazón, ni tampoco al cuerpo, del difunto. Ella muestra su profundo resentimiento orinando sobre él. Con este personaje, Laila Ripoll deja entrever la tradición popular más cruenta que solo permite a la primogénita casarse. Como en el caso de *La casa de Bernarda Alba*, Ripoll, denuncia la incapacidad de la plena realización de los impulsos más naturales, contrapuesta con el enamoramiento de Darfa por el marido de su hermana. De ahí su imposibilidad de abandonar el domicilio conyugal. En el caso de Aurori, la hermana menor, que las otras llaman «la nena», tiene cierto retraso mental, que no le impidió gozar de una relación con el marido de Nazaria. De hecho, le muestra un amor incondicional, plasmado en diversas canciones y oraciones durante toda la obra:

AURORI.- Adiós, adiós, estrella de mis días,  
adiós mi amor, luz en mis noches frías.  
Adiós, mi amor, recuerda que en mi vida  
no hay más que penas, no hay más que penas  
si me faltas tú.  
Con esta dulce flor, yo te despido.  
Espérame, en las nubes mecido,  
espérame y me reuniré contigo.  
Venga la muerte, venga la muerte  
si me faltas tú. [Ripoll, 2001(a): 183]

Laila Ripoll otorga a este personaje más desvalido grandes momentos de lucidez que revelan vivencias sumamente traumáticas, como la muerte de su hijo. Por último, Ulpiana es la única que se vanagloria abiertamente de haber mantenido relaciones sexuales con el difunto porque es una manera de eliminar cualquier tipo de barrera social:

ULPIANA.- [...] pero lo que no saben es que por las noches se llegaba hasta mi puerta para levantarme las enaguas y palparme los ijares. Y yo me dejaba hacer, y él me dejaba que le llamara Pepito... ahí es nada. Mi brazo ejecutaba la sentencia, pero la voluntad es de él. Yo sólo soy su instrumento, porque si él viviera no consentiría el maltrato que me dan... [Ripoll, 2001(a): 233]

Ahora bien, Nazaria, al igual que Bernarda Alba, encarna la figura de la autoridad. Es dueña de la casa, como repite de manera constante a todos los personajes y, especialmente, a su hermana Daría:

NAZARIA.- Estaría bien cuando a mí me de la gana, que para eso comes mi pan.

DARÍA.- Y tú bien que te encargas de recordármelo todos los días.

NAZARIA.- Para que no se te olvide nunca. [Ripoll, 2001(a): 186]

En este sentido, la relación entre las hermanas no es fraternal, como tampoco es maternal la de Bernarda con sus hijas, sino que queda marcada por esta norma social impuesta, por su afán de poder y orden:

NAZARIA.- ¿Te has empeñado en hacerme la vida imposible, la vida imposible? ¿Te has empeñado en hacerme la vida...?

AURORI.- (*A gritos.*) Puta, puta, puta, puta, PUTA COJA!!!

NAZARIA.- (*Explosión de dolor sin lágrimas.*) ¡Ayyyy, Dios misericordioso! ¡Perdónala, Señor, porque la pobre inocente no sabe lo que dice y ni en estos dolores se recata! ¡Perdona, Dios mío, a esta pobrecita ignorante que tiene el corazón más negro que el veneno! ¡Perdona a esta sanguijuela que lleva chupándome la sangre más de cincuenta años y dame paciencia para seguir soportando con humildad todo lo que me mandes!!! ¿Así me pagas todo lo que hago por ti? ¡Mala, que eres mala! Toda una vida malgastada, toda la vida sacrificándome por vosotras dos y así me lo pagáis, malagradecidas, malas personas, fraticidas, que ni a vuestra propia sangre tenéis respeto. [Ripoll, 2001(a): 172]

Todas las mujeres viven bajo el estigma de la hipocresía. La más fuerte es Nazaria que engaña a sus hermanas sobre su estado físico. Ella finge una cojera y dice que necesita una muleta para poder caminar, pero, cuando nadie la ve, camina perfectamente sin ella, hasta que Daría la descubre:

DARÍA.- No aparece... (*Se queda de una pieza al ver a su hermana de pie y caminando.*) ¡¡¡Puedes andar!!!

NAZARIA.- (*Completamente sorprendida da vueltas sobre sí misma intentando buscar una excusa hasta que se deja caer en la silla.*) Ay, ¡qué trabajo me ha costado llegar hasta aquí!

DARÍA.- ¡Puedes andar!

NAZARIA.- ¡Arrastrándome he tenido que venir para ver cómo andaba el difunto!

DARÍA.- ¡Toda la vida cargando contigo y resulta que puedes andar! [...] ¡¡¡Puedes andar!!!

NAZARIA.- Un milagro, eso es. Ha sido un milagro. De pronto ¡hala! He recuperado el movimiento. ¡Un milagro! ¡Un milagro!

DARÍA.- Más de cincuenta años, cincuenta años de dejarme los riñones cargando con ella...

NAZARIA.- Ya será menos, exagerada, ya será menos...

DARÍA.- ... y la muy embustera ¡puede andar! [Ripoll, 2001(a): 200-201]

Esta muleta, claro recuerdo del bastón de Bernarda Alba, no es solo una muestra de la autoridad de Nazaria sobre las otras, sino también un arma para culpar a Daría de haberle roto el espinazo:

NAZARIA.- Siempre me has [Daría] tenido envidia, por eso soltaste el cerro pero ahí te columpiaste, reina, porque sigo, vivita y coleando. (...) Y con más salud que un toro. (...) Y viuda de ingeniero (...) Y poderosa y pudiente. (...) Y dueña de la Casa Grande. (...) Y con encinares. [Ripoll, 2001(a): 183]

Daría.- Ja, ja y ja. Me río yo ya de tu muleta. Ojalá que el carro te hubiese partido en dos.

NAZARIA.- ¡Virgen del Perpetuo Socorro! ¡Es verdad! ¡Fuiste tú la que desenganchó el carro!

DARÍA.- Claro que desenganché el carro, ¿o qué te crees?, ¿Qué los carros se desenganchan solos? [Ripoll, 2001(a): 201]

Una culpabilidad que Daría asume, aunque a duras penas, puesto que debe cargar a sus espaldas a Nazaria y llevarla donde ordene. La relación entre estas dos hermanas recuerda la de Hamm y Clov de *Fin de partida* o la de Pozzo y Lucky de *Esperando a Godot*, ambas obras de Beckett, en las que el amo y el criado no pueden separarse, a pesar del odio que sienten mutuamente:

DARÍA.- Tú búrlate y hazme sufrir, que el día que yo me canse... a ver qué va a ser de ti.

NAZARIA.- El día que tú te canses será cuando a mí se me canse el monedero. A ver dónde vas a ir, estafermo.

DARÍA.- Qué injusticia, señor, qué injusticia.

NAZARIA.- Ten cuidado a ver si la que se va a cansar soy yo.

DARÍA.- Yo que he sacrificado mi vida por ella y sólo recibo a cambio menosprecio.

NAZARIA.- Y cama, colchón, pan blanco, buen puchero, un techo...

DARÍA.- Toda la vida desperdiciada por ella, como si yo tuviera culpa... [Ripoll, 2001(a): 187]

La relación entre el amo y el criado es de total dependencia. Como apunta Hegel, en *Fenomenología del espíritu* (1807), el amo necesita al otro para existir y definirse:

El señor es la conciencia que es para sí, pero ya no simplemente el concepto de ella, sino una conciencia que es para sí, que es mediación consigo a través de otra conciencia, a saber: una conciencia a cuya esencia pertenece el estar sintetizada con el ser independiente o la coseidad en general. [Hegel, 1985: 117]

El amo quiere que los demás le reconozcan su dominio y autonomía, mientras que el esclavo no expresa su voluntad de reconocimiento. Así, Nazaria, «*Es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna.*» [Ripoll, 2001(a): 167], como la Bernarda Alba de Lorca, no podría ser la misma sin este dominio que ejerce sobre el resto de sus hermanas, que permanecen junto a ella sin apenas inmutarse y obedeciendo sus órdenes, «Si me quedé contigo fue para ayudarte... [...] ¡Desde el accidente llevo siendo tu puerca Cenicienta! ¡No me das más que penas!» [Ripoll, 2001(a): 188], dice Daría. Este sometimiento al poder también se opera en Ulpiana, la verdadera criada de la casa, que se expresa por medio de refranes populares. Pero todas estas mujeres se rebelan o, al menos, se

vengan de la viuda al mantener relaciones carnales con su difunto marido en el propio domicilio conyugal. Nazaria y José no tuvieron descendencia. En cambio, Aurori tuvo un hijo con el marido de la viuda. Un hijo que Daría se encargó de enterrar vivo para no crear ningún conflicto entre las hermanas:

AURORI.- Escarbé bajo la encina y encontré su esqueleto... un esqueleto blanco, un esqueleto de niño de lecho sucio de tierra...

DARÍA.- (*Fuera de sí.*) ¡Cállate, cállate! No la escuches, no la escuches, Nazaria, que nos quiere volver tan locas como ella.

AURORI.- Ni de mamar le dio tiempo, me buscaba el pecho y tú me lo arrancaste... [...] Ni de mamar le dio tiempo. “Se lo llevo al cura –dijiste- lo dejo en la misericordia y vuelvo”. [...] Tenías tierra porque le tapaste la boca. Le tapaste la boca aunque no lloraba. ¡Asesina! ¡Asesina! [Ripoll, 2001(a): 213]

Por otro lado, Ulpiana se rebela contra las señoras de la casa y decide matarlas dulcemente, con caramelos de violeta con arsénico espolvoreado:

ULPIANA.- [...] Calle la boca y a sentarse y a rezar el rosario, que les queda un suspiro para presentarse ante el Altísimo. El médico ya no tiene nada que hacer, a estas alturas tendrán ustedes las entrañas tan podridas como la conciencia. [Ripoll, 2001(a): 231]

Una muerte que marcaría la venganza social del sometimiento esclavo de trabajar desde la más temprana edad por una dueña que solo la mira desde la inferioridad de su condición. Ulpiana quiere usurpar la identidad de la ama para convertirse en dueña de la gran casona, ya que Nazaria, en profunda muestra del odio que siente por Daría, redactó un testamento que favorecía a su criada. Ulpiana quiere beber un vaso de anís del mono, reservado para las visitas, para celebrar este triunfo. Pero, Aurori, la portadora del único hijo que hubiera permitido la perpetuación de la familia, salva a sus

hermanas al haber utilizado otro azúcar, distinto del envenado, para los caramelos y al poner matarratas en el líquido alcohólico, lo que provoca la muerte instantánea de la criada. Todas estas situaciones de engaños, de venganza, constituyen la verdadera rebelión de estos criados, de estos siervos de Nazaria. Estas tres mujeres se convierten, a su vez, en amas y Nazaria no es ni más ni menos que una persona, cuyo marido le fue infiel, obligada a asumir el descubrimiento de su condición, a pesar de su rechazo: «NAZARIA.- [...] ¡José Rosario Antúnez Valdivieso! ¿Me estás oyendo? ¡Te capo como a los cerdos! ¡Cerrar la caja! ¡Cerrarla, que todavía hago una locura!» [Ripoll, 2001(a): 226]. Pero este cambio de prisma en la relación entre amo y criado no se mantiene vigente mucho tiempo, ya que, debido a las diferentes revelaciones hechas a lo largo de la obra, Nazaria recupera todo el poder: Ulpiana ha muerto, Aurori tiene un retraso mental, lo que facilita su neutralización, y Daría seguirá cargando a sus espaldas el cuerpo de la viuda, como castigo por haber matado al hijo de la nena. Nazaria vuelve a utilizar la culpabilidad y la posible delación como armas para conservar su poder. En este sentido, la muleta solo será una puesta en escena más para el resto de la sociedad, pero, para Daría, es la prueba de la mentira e hipocresía de todo un pueblo.

### 3.4.2. *Santa Perpetua*

Esta pieza, estrenada en 2010 en el teatro Federico García Lorca de Getafe y publicada en 2011, presenta, al igual que *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, unos personajes encerrados en una casona provinciana, en un ambiente claustrofóbico, que se rige por las normas sociales y la autoridad de Perpetua: «PERPETUA.- Y a ti que no se te ocurra salir así vestido. Ponte siquiera unos pantalones, que luego todo se sabe...» [Ripoll, 2011: 49].

Se trata de tres hermanos, Plácido, Pacífico y Perpetua, que viven juntos porque, según la creencia popular, todos los de la misma sangre deben permanecer bajo el mismo techo. Es importante apuntar que Perpetua es ciega y, desde hace muchos años, «casi un siglo» [Ripoll, 2011: 42], muy pocas veces sale de su cama. Laila Ripoll confesó a varios medios de comunicación, que este personaje femenino está inspirado en el caso real de una mujer de Ciudad Rodrigo que decidió encamarse para el resto de sus días. Así pues, como ocurre con el personaje de Nazaria, aunque ella de manera fingida, Perpetua se aprovecha de sus hermanos para que ellos respondan a sus necesidades sin que ella tenga que hacer nada. En este sentido, Plácido y Pacífico sienten un profundo temor hacia la figura de su hermana, que se declara a sí misma santa, lo que le otorga un gran respeto por parte de la comunidad de vecinos. De ahí que los dos hermanos decidan no desobedecer las órdenes de Santa Perpetua y rezar constantemente oraciones para estar protegidos de los santos: «PERPETUA.- Sabes de sobra que cortarse las uñas en sábado trae desgracias, Pacífico, hijo, si es que lo sabes de toda la vida.» [Ripoll, 2011: 39].

Superstición y autoridad son los dos motores que vinculan la vida de los tres hermanos. De hecho, durante toda la pieza,

aparecen constantes menciones a truenos y relámpagos que dan un aire de misterio y de magia y que, junto a las plegarias y oraciones, plasman una conexión con el Más Allá. Una ambientación que recuerda en algunos puntos a la protagonista de la *Celestina* de Rojas, que es bruja y alcahueta, una función que también asume Perpetua, buscando novios a las jovencitas del pueblo. Ambos personajes literarios lanzan constantes oraciones y son ayudadas de los elementos naturales a la hora de ejercer su brujería. Asimismo, sus aptitudes proceden de una herencia familiar, como un sello propio que se conserva generación tras generación: «Cosas que entiende porque viene de madre, y de la madre de la madre, de la madre de la madre de la madre, y de la madre, de la madre, de la madre de la madre...» [Ripoll, 2011: 31]. De manera que su ceguera no es ningún impedimento para ver todo lo que le rodea. En efecto, Perpetua tiene visiones que, de forma sumamente cómica, reproduce toda una serie de titulares como si se tratase de una radio o un periódico:

PERPETUA.- Aba... aba... aba... (*Perpetua comienza a convulsionarse.*)

PLÁCIDO.- Piensa en otra cosa, hija...

PERPETUA.- Gaaag, gaaaaag, gaaad... Gadafi, acusado de ordenar violaciones... [...] (*Presa de convulsiones terribles.*) La norma antirruido apaga el corazón de la fiesta del Orgullo Gay... Dos muertos al estrellarse una avioneta... Truenos, relámpagos, rayos y centellas. (*Perpetua se convulsiona ferozmente, mientras Plácido intenta sujetarla.*) Exposición de arte turco contemporáneo... Un hombre fallece en un vuelco... Secuestrado un ex candidato presidencial... Fuencarral, chalet tres dormitorios, dos baños, para entrar... Inditex, Iberdrola, valor en Bolsa... [Ripoll, 2011: 40]

Perpetua se inventó su santidad y saca provecho económico de ello con sus vecinos que la ven como única posibilidad para conseguir diferentes cosas: un novio, una cura, un consejo, etc. Estos vecinos necesitan la fe para seguir viviendo, y Perpetua es la manera más cercana que ven para que sus plegarias y sus rezos lleguen a Dios. Es de recordar que el personaje de Santa Perpetua puede también aceptar una lectura en clave religiosa. En efecto, se trata de una de las primeras mártires africanas, convertida en santa, que fue presa por sus creencias cristianas. Durante su cautiverio, Santa Perpetua, junto a Santa Felicidad, tiene visiones que fueron interpretadas como sueños que permiten la comunicación directa ente el pensamiento de Dios y los hombres. De modo que la protagonista de la obra de Ripoll se aproxima a esta condición de enlace entre el hombre y el universo.

Por otro lado, la autoridad de Perpetua se asemeja también a Nazaria y al personaje lorquiano de Bernarda Alba. El propio Pacífico, que el resto de personajes considera como un tonto, como en el caso de Aurori en *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, revela grandes momentos de lucidez que permiten retratar con mayor claridad el perfil de Perpetua. Él explica que su madre educó a los hombres como si fueran mujeres, de ahí que vistan de ropa femenina cuando solo están los tres en casa, mientras que siente que Perpetua tiene una condición masculina:

PACÍFICO.- Mi madre siempre nos quiso mujeres. Decía que las mujeres mantenían la familia y las tradiciones, que los hombres necesitaban a las mujeres porque eran las únicas que estaban en contacto con Dios. Así que siempre nos trató como tales y ya ve usted el panorama. Qué tres estafermos que hemos quedado hechos. Plácido se le quedó a medio camino y yo, como soy tonto, nací desbaratado, aunque meo sentado y duermo en camisón, no se vaya usted a creer. Pero ¿y Perpetua?

ZOILO.- Perpetua, ¿qué?

PACÍFICO.- Siempre ha sido la más inteligente. ¿A usted no se le hace un poco hombruna? [Ripoll, 2011: 64]

Además de los tres hermanos, existe un cuarto personaje, externo a esta relación fraternal, Zoilo («*Todo en él recuerda a la figura clásica de don Antonio Machado.*» [Ripoll, 2011:49]), un joven que será el promotor de la revelación de la verdadera historia de Perpetua:

PLÁCIDO.- La verdad, la verdad... siempre a costas con la verdad. ¿Qué verdad? ¿La verdad de él [Zoilo] o la verdad de la santa? Hay tantas verdades como personas que te la cuentan.

ZOILO.- La verdad no es más que una. [Ripoll, 2011: 74]

Zoilo, aparentemente, no tiene vinculación directa con los tres hermanos. Sin embargo, se presenta en su casona para recuperar una bicicleta verde que reclama como suya. Pero el lector/espectador pronto se da cuenta de la existencia de un vínculo entre el joven y la santa. De hecho, sorprende que conozca la casa tan bien:

*Zoilo queda solo en escena. Mira a un lado y a otro, cuando se cerciora de que no le ve nadie, se dirige parsimoniosamente hacia un rincón, junto a la ventana. Con la ayuda de una navaja extrae un ladrillo de la pared y de allí una caja de latón. En su interior, fotografías, papeles y ropita de bebé que, con emoción y reverencia, saca y esconde bajo el abrigo.* [Ripoll, 2011: 63]

La presencia de Zoilo permite destapar no solo las verdades que esconde Perpetua, sino también todo un episodio histórico que cada vez tiene mayor presencia en nuestra sociedad: las fosas del franquismo. A pesar de un intento de fingir desconocer la situación a

la que alude el joven, Perpetua, enamorada del padre de Zoilo – ambos comparten el mismo nombre–, delató a su madre tachándola de republicana a los franquistas para que, de este modo, su padre la mirara y se casara con ella. Como recuerda Laila Ripoll: «La historia real sucedió en la provincia de Ávila en 1936 y una mujer embarazada fue denunciada y fusilada estando embarazada de cinco meses.» [Ripoll, 2012: 23]. Pero en la pieza nada fue así, sino que los franquistas mataron al padre, mientras que la madre pudo salvarse:

ZOILO.- Estaba obsesionada con mi padre, no podía vivir con es quemazón... [...] Tejía primores para los futuros hijos y, mientras, mandaba notas, cartas de amor, amenazas... y cumplió. Los huesos en la dehesa con testigos de que cumplió. [...] Mis padres ya estaban de novios y pensó que eliminando a mi madre, mi padre se fijaría, por fin, en ella. [...] Pero le salió el tiro por la culata. [Ripoll, 2011: 75]

De ahí que Perpetua se niegue rotundamente en hablar con el joven: Zoilo le recuerda los episodios más amargos de su juventud. Ella misma, por medio de una visión, que no es más que una profunda expresión de sus remordimientos, da vida al último aliento de Zoilo padre:

Perpetua.- *(En otro mundo, hablando por otra persona, como una médium.)* [...] Los hombres de la camisa cuchichean y entre ellos se lanzan contraseñas secretas con los ojos repletos de odio. Retroceden un paso y en la oscura noche resuena un estruendo de metal y gatillos. Una descarga. Silencio. Luego algún quejido y el sonido machacón y sordo del tiro de gracia, unos, dos, tres... así hasta nueve. Después de marchan a la taberna, los bajos del pantalón manchados de sangre, a celebrar. Se llevan en el camión una bicicleta en la que pone “Zoilo” escrito con pintura verde, como trofeo. Dejan tras sí nueve muertos y a cuatro hombres obligados a cavar. Canela [la perra] se arrastra como puede. Llega a tiempo para ver cómo me echan cal y tierra encima. Cuando los

enterradores se han ido sólo queda un charco de sangre, tierra removida y una galga triste que escarba sin fuerzas y se deja morir entre los matojos de la dehesa. [Ripoll, 2011: 71]

El lugar de la muerte de este joven no es otro que la propia casona que Perpetua se apropió para, al menos, tener la casa de su difunto enamorado. La dehesa encierra, entonces, todo el secreto de la santa, ya que los cuerpos enterrados corresponden a una clara muestra de estas fosas franquistas donde se encuentran los cadáveres de los republicanos fusilados:

PERPETUA.- Los títulos no te servirán de nada. Los papeles los tengo bien arreglados y de esta casa no me puedes sacar.

ZOILO.- Para nada quiero estas paredes. Sólo quiero que se sepa.

PERPETUA.- Con eso sólo pruebas que me aproveché de las circunstancias. Como tantos otros, como todos los que algo tienen en esta ciudad. Aquí todos tenemos algo que callar. [Ripoll, 2011: 78]

De esta manera, Ripoll se propone denunciar el quietismo de una sociedad que todavía tiene cierta reticencia a reabrir estos corredizos de la memoria. Una denuncia también presente en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* de Angélica Liddell. Perpetua, la santa desmemoriada, debe, con la presencia de Zoilo, centrar su mirada en el pasado. Un pasado marcado por el crimen y la envidia. Ella no siente ni arrepentimiento ni remordimiento sobre lo sucedido; ella misma se cree vencedora porque ella tiene el poder y la razón por haber estado de parte de los ganadores:

ZOILO.- No tiene palabra. No tiene vergüenza.

PERPETUA.- Para algo ganamos una guerra. Ganamos una guerra para quedarnos con las bicicletas que nos diera la gana. Y si no haber ganado la guerra tú.

PACÍFICO.- Eso no vale, le habías prometido la bicicleta, ni eres santa ni nada de nada. [...]

PERPETUA.- ¿Y qué les voy a dejar? ¿Qué escarben en la tierra para que me dejen todo como si hubiera pasado un turbión de topos? ¿Y qué todo el mundo se entere de que tengo muertos en la dehesa? No, hijo, ni hablar del peluquín. Si quieren enterrar a los muertos como Dios manda, que se hubieran aplicado y hubieran ganado la guerra ellos. [Ripoll, 2011: 87]

Santa Perpetua se encuentra ante un ajuste de cuentas, pero logra, gracias a sus artimañas y engaños, despistar a todos. Quiere cumplir su deseo de casarse con el padre de Zoilo y, para ello, le exige al hijo hacer una fotografía para emular una boda entre los dos a cambio de la bicicleta. Un chantaje verbal que no coincide con la realidad. Su negativa de dar la bici al joven y, además, su afán de matarle, desata la ira de los santos –una suerte de ángeles que vienen del Más Allá– que se unen para proteger a Zoilo de Perpetua, lo que provoca una gran confusión en la sala y el disparo de Plácido sobre su hermana. A pesar de la relación de dominio y sumisión entre ellos, esta muerte representa, para ellos, su perdición. Sienten una gran inseguridad frente a la vida que les espera sin la santa porque solo sabían vivir por ella, lo mismo que los niños del Auxilio Social de *Los niños perdidos* que no se atrevían a cruzar el umbral de la puerta porque desconocía cuál era la vida fuera de las cuatro paredes que les rodeaban. Zoilo, en cambio, no pudo hacerse con el cuerpo de su padre, pero cumplió con su palabra de recuperar su bicicleta.

### **3.5. Desdoblamientos generacionales**

Después de haberme acercado a la historia mitológica, a la historia oficial silenciada y la recuperación de las voces de la tradición, este apartado se dedicará a la historia más íntima de los seres humanos. Para ello, es sumamente importante rescatar las obras teatrales en las que Itziar Pascual ofrece personajes desdoblados. Así pues, la dramaturga da cuenta de dos procedimientos distintos. Por un lado, el desdoblamiento generacional se produce por cuestiones relacionales entre miembros de una misma familia o entre dos personas de edades diferentes cuyas enseñanzas proyectadas en las generaciones posteriores permiten una visión de conjunto de los elementos constitutivos, tanto de esta familia como del objeto sobre el que versa la enseñanza. Por otro lado, se puede percibir un intento de manifestar la evolución interna de un mismo personaje desde edades diferentes que permita ahondar en el autoconocimiento personal: «La aparición de estos dobles también servirá como contrapunto tensional que revela el estado y el progreso del personaje, estimulando los cambios en ese tiempo interno.» [Perarnau Reyes, 2002: 102-103].

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho de las diferentes obras que se inscriben dentro de esta línea, es necesario recuperar el pensamiento psicoanalítico como punto de partida para la reflexión de este desdoblamiento. Al tratar del motivo literario del doble, nos encontramos indudablemente en la plasmación del discurso de un «yo» pautado por lo que Freud denominará la «percepción-conciencia», es decir, la subjetivación de lo exterior en el propio «yo». En otras palabras, el individuo se construye a partir de elementos totalmente externos a su condición. Según Lacan, el tema del doble permite ahondar en la necesidad del acercamiento al

inconsciente del ser humano: «En el desdoblamiento del sujeto del habla viene a articularse el inconsciente.» [Lacan, 1966: 24]. De manera que este desdoblamiento del «yo» del discurso se presenta como la aparición del inconsciente en cuanto a la presencia del otro ante la ausencia del propio «yo», que provoca una suerte de despersonalización de este «yo». Se vuelve, entonces, imprescindible dar cuenta de la escisión del ser y, por lo tanto, hablar de un sujeto del enunciado (el «yo» propiamente dicho) y otro del inconsciente (la figura del doble). Esta escisión del individuo manifiesta su deseo por colmar aquello que le falta a través de la figura del otro, lo que, a su vez, demuestra que el desdoblamiento de una personalidad está vinculado con lo reprimido<sup>51</sup>.

Asimismo, Freud advierte que el doble mantiene una gran relación tanto con el concepto de lo siniestro, *unheimlich*, –aquello familiar que ha dejado de serlo por medio de la represión<sup>52</sup>–, como con lo demoníaco –aquello inconsciente que intenta salir a flote sin que el sujeto lo pueda dominar–; ambas nociones representadas en el imaginario por la sombra y la máscara. Esta asociación con la sombra permite recuperar el pensamiento de Jung. Para él, la sombra se compone de deseos reprimidos e impulsos que el ser humano intenta apartar de su conducta, lo que convierte el conjunto de individuos en una masa moldeada según patrones éticos y morales muy característicos y, sobre todo, muy limitadores. No obstante, Jung no anula la posibilidad del ser humano de comportarse libremente, es decir, según sus propios criterios, y, por

---

<sup>51</sup> En este sentido, esta reflexión mantiene grandes puntos de confluencia con el «Primer acto» dedicado a la búsqueda de la identidad femenina. De manera que el otro siempre sirve de punto de partida para la reflexión del «yo» íntimo de cada ser humano.

<sup>52</sup> «Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo «íntimo-hogareño» que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuando es siniestro cumple esta condición.» [Freud, 1991:30].

ello, Jung habla del «proceso de individuación efectivo». Un proceso que pretende justificar el intento de individualismo del ser humano, que busca desmarcarse de los demás, a partir de un conflicto emocional, traducido, en la necesidad de indagar en el reconocimiento de sí mismo. Este intento de reconocimiento del «yo» se inicia por medio de la imagen especular a través de la cual aparece la sombra y, por consiguiente, permite al individuo asumir su existencia. Es de recordar que en sus obras, *Variaciones sobre Rosa Parks* y *El domador de sombras*, Itziar Pascual pone en escena a dos personajes fantasmagóricos, La sombra de Rosa Parks y El espectro de Grock. Estos se presentan como el contrapunto más razonable de Rosa Parks y Grock, respectivamente, puesto que estos dos personajes tienden a dejarse guiar por estos deseos e impulsos reprimidos. En el caso de Parks, ella se recrea en la mitificación de su época pasada durante la cual reivindicaba los derechos sociales de la comunidad negra. En cuanto a Grock, este pretende rescatar, por encima de todo, al circo del olvido y abandono que está padeciendo. En la obra de Laila Ripoll, se puede apreciar una presencia constante de fantasmas, pero su propósito no tiene el mismo significado que los espectros de Pascual porque Ripoll busca, a través de ellos, crear una ambientación escénica determinada, basada en la intromisión de cierto componente sobrenatural para provocar un distanciamiento en el público y, así, lograr que este reflexione sobre los hechos narrados.

Por otro lado, el espejo se ve asociado, en términos psicoanalistas, al reflejo de la imagen del mundo, pero no el mundo propiamente dicho, sino una imagen que se hace de él. Siguiendo el pensamiento de Lacan, se debe hacer una clara asociación con el mundo infantil, ya que el niño encuentra, a través del espejo, el reflejo de su «yo», de su aspecto físico, que se convierte en una especie de forma alienada que traduce cierto narcisismo propio del

«yo» imaginario. El mirarse en un espejo deviene una experiencia básica para la construcción del cuerpo que se convierte, a su vez, en un elemento fundamental para transformar el ser en un todo. No es necesario que este espejo sea físico, sino, como ocurre en *Mascando ortigas*, la puesta en escena de Pina debe interpretarse como la proyección de la figura de la mujer a edades diferentes, como era el caso de la Frida Kahlo de *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll, lo que permite poner de manifiesto la búsqueda de un «yo» más íntimo basado en el reflejo de la evolución psicológica del ser:

En más de una ocasión he afirmado que una buena parte de la dramaturgia más reciente producida por los jóvenes autores españoles responde a una mirada hacia el interior del ser humano como respuesta a un entorno de realidad inaceptable.  
[Araújo, 2000: 9]

Así, el tema de la visión de un personaje desdoblado en dos voces, en dos «yoes» marca esta configuración de un mismo ser. Una escisión del sujeto que potencia la oscilación entre su conciencia e inconciencia.

### 3.5.1. Confrontación de una generación a otra según Itziar Pascual

En este apartado, me centraré en el análisis de dos piezas teatrales concretas: *Ciudad Lineal* y *Père Lachaise* de Itziar Pascual. Ambas se inscriben dentro la representación de un desdoblamiento generacional basado en una diferencia de edad entre dos o más personajes. Este mismo procedimiento se apuntaba en la obra dedicada a la memoria de las mujeres, víctimas silenciadas, del período franquista, *Varadas*. En efecto, en ella ya se configuraba la presencia de unos personajes femeninos pertenecientes tanto al mismo universo familiar como coetáneo al conflicto que permitía un acercamiento crítico al pasado, así como la plasmación de una necesidad para exorcizar el mal.

#### 3.5.1.1. *Ciudad Lineal*

La obra de Itziar Pascual, publicada en 2000, configura, a partir de dos personajes protagonistas, el Ciudadano y la Ciudadana, ambos procedentes de la provincia, un viaje a través de la ciudad y, más concretamente, de Madrid, en el barrio denominado Ciudad Lineal:

CIUDADANO.- [...] En Ciudad Lineal el cielo está recién puesto cada día. Un cielo frío, que se respira entre olor a carbón y a sierra. Cuando no puedas más, mira hacia arriba... Hay árboles

con más vidas que la propia vida. [...] Y cuando todo se empapa de tensión y de rabia, y de miedo, nieva. Y entonces todo queda nuevo. Nuevo de repente. Por eso es única. [...] Porque está habitada por brujas poderosas y viudas de luto que van a los toros. Porque es ingobernable, liberal y rematadamente antigua. Porque está de vuelta y a la vez inocente. Porque la detestas y la desprecias, pero está siempre. ¿Sabes? Yo me fui. Y llegó el orden. Y los bares cerrados y las calles desiertas y las noches lúgubres. Y eché en falta el mundo de dos palabras, y el camino sin pasaportes y el aquí estoy porque he venido y el andamio eterno y la grúa injusta y la tortilla y la ensalada a novecientas. Sí, es vieja... Y sabia. [Pascual, 2000(a): 59]

Esta obra se incluye en este apartado porque ambos protagonistas, además de encontrarse con toda una serie de otros personajes típicos de la sociedad actual –utilizo este adjetivo porque, como se comprobará más adelante, la dramaturga no les otorga ningún nombre propio, sino más bien una suerte de motes explicativos acerca de su comportamiento social al modo de los personajes tipificados divulgados en épocas teatrales anteriores de la tradición castellana–, se embarcan en un viaje paralelo cuyo punto de disidencia recae en la diferencia de edad.

Ambos se encuentran en una estación de la ciudad. Este encuentro queda plasmado a través de monólogos entrecortados que dan cuenta del pensamiento interno de cada uno de ellos hasta percatarse de la presencia del otro:

CIUDADANA.- Acabo de llegar

CIUDADANO.- Acabo de volver

CIUDADANA.- Es una historia corta.

CIUDADANO.- Es una historia larga. [Pascual, 2000(a): 23-24]

Esta misma escena será retomada al final, creando un paralelismo, una estructura circular, con la única diferencia de la presencia de unas maletas, al principio llenas, que acaban vacías, lo que permite

llegar a la conclusión de que el proceso personal de búsqueda de marcas propias dentro de la ciudad ha sido superado:

CIUDADANO.- Y te haces.

Te haces a las pequeñas cosas y a la vida de cada día.

El placer de un café cuando se acaba la tarde.

Quitarle el plástico al dominical y leer el horóscopo.

El vermut con patatas fritas y el sol del invierno. [Pascual, 2000(a): 73]

CIUDADANA.- Agradece lo vivido, pero no sigas así,

Hay algo que se acaba, déjalo terminar,

Despídete con el corazón limpio,

Sin rencores, sin venganzas,

No le echas la culpa a nadie, ni siquiera a la vida. [Pascual, 2000(a): 74-75]

Retomando el hilo conductor de los acontecimientos, el Ciudadano, después de un tiempo fuera de la ciudad, decide volver a ella: «CIUDADANO.- Yo me voy, yo vuelvo, total, no me cuesta nada,/No me costó salir, no me cuesta volver,/Es lo único bueno que tiene haber sido de fuera.» [Pascual, 2000(a): 23]. Mientras que para la Ciudadana este viaje tiene una índole más iniciática, puesto que es la primera vez que sale de su pueblo: «CIUDADANA.- [...] Ahora que salí de ahí no quiero volver a mirar atrás,/No explicaciones, no consejos, no cautelas, ya te lo dije» [Pascual, 2000(a): 22]. De manera que los dos protagonistas, como define Luis Araújo, se encuentran frente a una situación nueva que ofrece múltiples vías de exploración:

“Ciudad lineal” nos muestra los ciclos del tiempo: cerrar etapas, empezar de nuevo. [...] La multiplicidad de caminos inciertos, la fragmentación de los discursos que se entrecruzan, como seres humanos en el metro o en la discoteca, podría parecer un collage arbitrario de sensaciones múltiples, si no fuera por el hilo conductor de esos dos personajes, el CIUDADANO y la CIUDADANA, que se reencuentran en diferentes puntos del espacio urbano para recapitular las experiencias del día y

trazar estrategias. [...] La esperanza final no es el éxito, es el camino. [...] estos dos ciudadanos buscan perseverante y sosegadamente la grieta en el bloque social que les permita afincarse y empezar a construir / construirse, son paciencia, sin aspavientos, sin quemar etapas a toda costa, sin entregarse a causas de pólvora de artificio. [Araújo, 2000: 10]

Ahora bien, estos dos personajes se expresan mediante un lenguaje sumamente poético que se contrapone con el uso más coloquial de los otros. En este sentido, esta utilización del lenguaje debe enmarcarse dentro de una tendencia a la plasmación de un discurso cuyas coordenadas espacio-temporales quedan desdibujadas, como ocurre en la mayoría de las obras de las dramaturgas contemporáneas. Esta pieza teatral se entiende como un recorrido por las razones vitales por las que ambos personajes han decidido abandonar la provincia y desplazarse a la ciudad. Así, queda desvelada la relación temporal entre el pasado y el futuro. El Ciudadano y la Ciudadana recuerdan sus vidas anteriores a modo de punto de partida para la apertura de una vida futura:

CIUDADANO.- Se me había olvidado.  
 El sabor seco del calor  
 Los *Teques* tramposos  
 Y la eterna arquitectura  
 De obras que no se terminan.  
 [...] Se me había olvidado.  
 El fragor del último vagón desesperado,  
 Los ojos llenos de metal corriendo por un andén,  
 Con la salida cerrada,  
 Y la lenta espera de árabes y dominicanos.  
 [...] Se me había olvidado,  
 Los pantalones cortos sobre blancas piernas,  
 La compra en el súper a las ocho de la tarde  
 Y los pies con sandalias y calcetines de extranjero. [Pascual, 2000(a): 17-18]

CIUDADANA.- Yo siempre fui una chica de provincias.  
 Nunca probé la heroína, nunca he estado en Nueva York.

Buena educación, bachiller superior, clase media sin más.  
 Ni mucho ni poco, justo la mitad.  
 La más moderna de mi pueblo, eso sí.  
 Que es lo mismo que decir nada.  
 [...] Pero sabe a poco, cuando ves pasar los camiones,  
 camino de la ciudad, camino de lejos,  
 allí nadie sabe quién eres ni de dónde vienes, dicen,  
 ni cuando te irás, porque no importa. [Pascual, 2000(a): 17-18]

Pero la experiencia personal también sirve de marca diferencial del proceso de maduración de cada uno. El Ciudadano tiende a una mayor recreación del pasado:

CIUDADANO.- Un día empecé a tirar, porque irse es tirar restos del pasado,  
 El pasado es pesado, el pasado nunca cabe en la maleta,  
 [...] Todos guardamos más de lo querríamos.  
 Engaños envueltos en papel burbuja, la ternura va con lo frágil,  
 Esto no merece la pena, era una promesa de amor.  
 [Pascual, 2000(a): 22]

La Ciudadana, en cambio, se propone, aunque de manera vacilante, ofrecerse un futuro en la ciudad, guiada por el experimentado Ciudadano:

CIUDADANO.- Nunca aceptes un no de primeras. Intuye como es quien tienes enfrente. Aprende a insistir. Insiste suavemente. O enérgica, depende. No te des por vencida. Con los funcionarios, sobre todo. No aceptes un sueldo de primeras. Pregunta bruto o neto. Exige lo que te deben. Lo que te deben es tuyo. No tengas pudor. Ellos no lo tienen. No les mires a los ojos. Mírales a la frente. Transmite seguridad. En el Metro, observa los zapatos de la gente. Por los zapatos lo sabrás todo. No cruces por los pasos de peatones. Te atropellarán. Nunca te apoyes en las puertas laterales del vagón. Son para los vendedores de *kleenex*. El centro del vagón es de los músicos rumanos. No te pares delante de los trileros. Ganan siempre. [Pascual, 2000 (a): 37-38]

Esta vacilación también aparece en el personaje del Ciudadano y, más concretamente, durante su primer sueño, donde se puede percibir cierto temor por su vuelta a la ciudad: «VOZ DE CIUDADANO.- No te vayas. Quiero salir, irme. Me voy contigo. Quiero salir y no puedo. Hace calor. Todos se divierten, menos yo. ¿Por qué se ríen tan alto? Me estoy derritiendo de calor. Quiero salir de aquí. »[Pascual, 2000(a): 26]. A pesar de no estar presente en el escenario de manera física, se escucha su voz, lo que confiere al espectador un estatus, a su vez, de protagonista del sueño, puesto que todas las palabras pronunciadas, al ser asimiladas por los diferentes sentidos, adquieren una connotación subjetiva como si de la conciencia del espectador se tratara. En este sueño, también se recrea la visión de una Mujer anónima cuyas quejas son totalmente incoherentes, pues parece decir lo primero que le viene a la cabeza, lo que da la sensación de presenciar un monólogo interior, al modo del flujo de conciencia.

Como contrapunto a esta vivencia ensoñada del Ciudadano, unas escenas más adelante, se explora otro sueño, pero, esta vez, de la Ciudadana. En él se puede entrever la lucha interna del personaje entre la nostalgia por el pasado que, de alguna manera, la persigue y el presente nuevo y, de momento, poco alentador que se ofrece a ella:

CIUDADANA.- Sirenas, ambulancia, cielo encapotado.  
 Ansiedad y sopor a las puertas del hospital.  
 Nombre, apellidos, dirección y DNI.  
 [...] Me duele la cabeza, ¿esto es sangre?  
 Estoy sucia, yo no quería, iba,  
 ¿Por qué no me hace caso?  
 Esta enfermera se ríe de mí  
 [...] Me recuerda a mi tía Encarnita [Pascual, 2000(a): 55]

El pasado queda plasmado en la figura de la tía Encarnita, ya fallecida, lo que permite entrar en una dialéctica con la muerte. La presencia de este familiar denota un temor, por parte de la Ciudadana, al desarrollo de su vida presente, que se ve asimilado justamente con una muerte cercana:

CIUDADANA.- [...] falta conciencia para las últimas palabras.”  
 ¿Últimas? No, no, no,  
 este señor se está equivocando,  
 seguro que es porque la enfermera le ha mentado,  
 la tía Encarnita siempre se equivocaba,  
 ella era así, lo fue toda su vida,  
 hasta que se fue, un día, al cementerio,  
 se fue como vino,  
 pero no entiendo qué hace aquí la tía... [Pascual, 2000(a): 57]

Otro elemento simbólico que ahonda en esta lucha entre pasado y presente sería el vaso de agua, que representa la mentira dicha. De modo que cada sorbo de agua corresponde a la asimilación o, al menos, al reconocimiento de una mentira:

CIUDADANA.- Pienso mientras me ofrece el vasito,  
 Pero el vasito se cae, y me mancho, y me empapo,  
 Me paso la vida cayéndome, qué torpe,  
 Ahora el agua es como las manchas de la camisa,  
 Señor se me ha caído,  
 No sé que hacer [Pascual, 2000(a): 58]

El hecho de que se le caiga el agua pospone cualquier tipo de resolución posible del conflicto interno de la protagonista, por lo que, a pesar de su búsqueda de un futuro mejor, este es totalmente incierto.

### 3.5.1.2. *Père Lachaise*

Desde el inicio de la pieza teatral, el lector/espectador siente una gran sensación de bullicio y confusión debido a la puesta en escena de reproducciones fotográficas y pictóricas proyectadas así como voces en *off*, que se entremezclan. Como se ha comentado anteriormente, los personajes de Cundo y Carlota presentan cierto desdoblamiento generacional. Tanto Cundo como Carlota mantienen un gran parecido físico con sus abuelos, Secundino y Dolores. De hecho, el propio Secundino cree reconocer a su mujer en la figura de su nieta. Este desdoblamiento físico, por un lado, y generacional, por otro, pone de manifiesto la búsqueda de cierto autoconocimiento por parte de los nietos: «[...] el desdoblamiento de los espíritus en los personajes vivos conlleva otra clase de inquietudes que revelan motivos puramente personales. En este sentido, cabe destacar la necesidad de los vivos de autodefinirse.» [Zaza, 2006: 830]. El personaje de Cundo, a quien «le inquieta el olvido y la desmemoria», se dispone a viajar hacia el recuerdo de su abuelo en busca de su propia identidad:

La inconsciencia humana condenada al sufrimiento que ella misma crea, el olvido de la historia como motivo central de esa inconsciencia humana provocadora del dolor parece ser el conflicto que nuclea su dramaturgia. La posibilidad de construir los parámetros de una personal estructura dramática ajena a la peripecia más o menos rocambolesca de la acción ficticia, lleva a Itziar Pascual a plantear la peripecia filosófica de sus personajes, la verdad profunda y no la falsa realidad como proclamaron los grandes simbolistas desde la escritura y la dirección. [Araújo, 2002: 83]

La mitificación que hizo de Secundino se va topando con la realidad de su ser más íntimo. El nieto entra en una suerte de dialéctica

indirecta, a modo de monólogos entrecortados, con los diferentes personajes que le alientan a seguir su propio camino:

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- [...] Tu abuelo desconfía de los vivos. Cree que olvidáis muy pronto. Yo creo que le sobra orgullo y le falta confianza. [...] Creo que debo advertirte de un peligro. No vivas tu vida para complacer a los demás. Aunque los ames. Tu abuelo tuvo su tiempo, su libertad y su deseo. No vivas la herencia como una culpa pendiente.

CUNDO.- Ayúdame a tomar decisiones. A escoger mi camino. A ser yo mismo.

EL ILUSTRE ANÓNIMO.- ¡Bravo! (*Pausa.*) Gracias por ayudarme. Ojalá hubiera tenido tu valentía. [...] Tal vez los jóvenes no sean tan sordos como se dice. [Pascual, 2003(a): 66-67]

Lo mismo ocurre con su hermana, Carlota. Ella, que se dispuso a hacer el viaje con cierta desgana, se da cuenta de que su futuro depende de una plena aceptación del presente:

CARLOTA.- Nada de nada. No. No te arrepientas de nada. Cuando Cundo te propuso venir a París, pensaste: Mejor París que un viaje a ninguna parte. Venga. De momento huir, y para huir, con lejos basta. Unos días de distancia para ver las cosas claras. Y ahora, aquí, por fin, has comprendido un poco. No era el calor, era la angustia la que asfixiaba. Raúl te estaba ahogando con el peso de sus quejas. [Pascual, 2003(a): 73]

Esta asimilación del presente pasa, del mismo modo que Cundo, por un diálogo indirecto con Isadora, quien intenta apoyar a Carlota en la nueva etapa que se abre en su vida. En efecto, la joven española se ha dado cuenta de que se ha quedado embarazada. De manera que el apoyo casi incondicional que le brinda Isadora puede interpretarse como una posible recuperación del vínculo, ya inexistente, con sus hijos muertos:

ISADORA.- ¿Por qué estás triste, Carlota?  
Es verdad. La muerte es penosa en la Tierra.  
Y debería ser una fiesta blanca y serena.  
Las gracias por tanto amor dado y recibido.  
[...] Todos los que nos amaron nos protegen.  
Yo también. Voy a cuidar la vida de tu hijo.  
Ten calma. Has tomado la decisión correcta.  
Aleja el miedo, no dudes, tú puedes hacerlo.  
[...] El amor volverá a ti si estás dispuesta a recibirlo.  
Volverá. Sólo está esperando un poco. Sólo un poco.  
No te arrepientas ni te culpes. Eres inocente.  
Así mejor. Ni una lágrima más, Carlota. [Pascual, 2003(a): 64-65]

El presente incierto de Carlota mantiene grandes puntos de conexión con Michel, quien, a su vez, se erige como una figura que se recrea en la nostalgia del tiempo pasado. Esta nostalgia queda retratada en la reproducción de las canciones de Charles Trenet («Que reste t'il de nos amours ?») y Jean Lumière («Le temps des cerises»). Como ya subrayé, Michel es de origen español, lo que permitía entrar en un debate acerca de la cuestión de las raíces. Esta falta de referencia de los orígenes puede ser uno de los motivos por los cuales el guardián no tenga asimilado su pasado y, por consiguiente, se ve incapaz de proyectarse ni siquiera en el presente. De manera que la puesta en escena de este personaje permite un acercamiento al tema de la escisión del sujeto, puesto que este no se encuentra ubicado en ningunas coordenadas concretas, lo que le impide avanzar.

### 3.5.2. La escisión de un ser

El tema de la visión de un personaje desdoblado en dos «yoes» representa una marca configurativa de un mismo ser. De manera que el sujeto oscila entre la plasmación de su conciencia y de su inconsciencia, lo que desemboca en su forma escindida. Esta afirmación enlaza con lo que se ha avanzado anteriormente acerca del concepto de *unheimlich*, debido a la familiaridad de los dos seres enfrentados. La obra teatral de Itziar Pascual, *Mascando Ortigas*, publicada en 2005, bajo el epígrafe de literatura juvenil, ofrece una clara muestra de desdoblamiento unipersonal, como también ocurre en la obra *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll en la cual Frida Kahlo se proyecta en diferentes momentos vitales. Así, la pieza de Pascual se centra en un personaje femenino, Pina, representada en dos edades distintas, lo que implica la aparición de dos personajes:

PINA NIÑA:

Me llamo Pina.

Tengo siete años.

Hace tiempo que tengo siete años.

[...] Me gustan los teatros, todos los teatros.

Traigo una historia para compartir juntos. [Pascual, 2005(a): 23]

PINA MUJER:

Me llamo Pina.

Tengo algunos años más.

El tiempo ha pasado.

[...] Soy bailarina y profesora.

Me gustan los teatros. [Pascual, 2005(a): 24]

Esta representación desdoblada permite ahondar en una reflexión entre el ayer y el hoy, entre el mundo de la niñez y el paso a la madurez adulta, lo que pone especial énfasis en la concepción temporal de Itziar Pascual. El tiempo se caracteriza por su poder de

permanencia, puesto que el pasado siempre se erige como un elemento latente que constituye el punto de partida de la vida presente y futura de los diferentes personajes. De manera que Pina niña se configura como el fantasma que atormenta los pensamientos de Pina mujer. Esta intenta razonar esta aparición convenciéndose de que no forma parte de la realidad física, sino más bien de un juego de invenciones de su propio cerebro:

PINA MUJER  
Tú no eres real.

*PINA NIÑA hace una mueca de sorpresa. Se dobla las orejas y le saca la lengua.*

PINA MUJER  
Tú no existes, no estás aquí. No eres real. Está sólo en mi imaginación. Vete.

PINA NIÑA  
¿Por qué te metes conmigo? [...] yo estaba antes.

PINA MUJER  
Ésta es mi casa.

PINA NIÑA  
Y la mía. Y la de papá y mamá. [Pascual, 2005(a): 26]

A lo largo del transcurso de la pieza teatral, los dos personajes femeninos entran en una dialéctica que sirve de revisión de su pasado común. Desde su concepción vital más infantil, Pina niña pone de manifiesto los cambios diferenciales que la opone a Pina mujer:

PINA NIÑA (*Por primera vez, a PINA MUJER.*)  
Yo nunca te imaginé así.  
Tú eres mi futuro.  
Y no me gustas como futuro.  
Sola, sin un lugar, olvidando,

Con miedo a seguir bailando.  
 Con miedo a los años y la crítica.  
 Con muchas maletas y pocas ideas.  
 Con algún dinero y pocas ilusiones.  
 Sin amor, sin amigos fuertes, hueca.  
 Yo te imaginaba libre y eres prisionera. [Pascual, 2005(a): 58]

Esta plasmación del pensamiento de la niña de siete años conforma el punto de partida de la reflexión más íntima de Pina mujer, quien considera su vida como un fracaso, basada en el miedo y, por consiguiente, la huida continua:

PINA MUJER  
 El miedo al cambio se cura con huidas.  
 Cuando el mundo no me gustaba, me iba.  
 [...] Me voy porque no sé resolver mis problemas.  
 Me voy porque no quiero seguir perdiendo la partida.  
 Perdiendo el tiempo, perdiendo la partida.  
 Mi iba mascando un chicle que sabía a ortigas.  
 Mascando el amargor de las cosas rotas.  
 Masticando cada rabia, cada pacto reventado. [Pascual, 2005(a): 64-65]

De ahí su necesidad de volver a sus raíces para comprender en profundidad los fallos que ha cometido:

PINA MUJER (*Se va desvistiendo, lentamente. Al público.*)  
 Volver a casa. El espacio viejo, antiguo, del pasado.  
 Volver al origen de las cosas, volver al principio.  
 Volver para vaciar la materia, para hacerla liviana. [Pascual, 2005(a): 44]

PINA MUJER  
 Volver, volver al principio. Una puerta giratoria por la que pasa el origen, los recuerdos, la experiencia. Ordenar las quejas en un cajón y doblarlas para que no crezcan. No mentirme. Respetar y ser respetada. Y sentarme de nuevo debajo de la mesa. [Pascual, 2005(a): 76]

Pero esta empresa se configura como una tarea ardua que conlleva el autoconocimiento íntimo del ser cuya indagación se vuelve dañina, dolorosa:

PINA MUJER (*Muestra las manos vacías.*)

No quiero hacer daños.

No quiero olvidarme de todo.

No quiero estar atrapada en el pasado. [Pascual, 2005(a): 59]

Esta autopercepción del «yo» interno permite corroborar el afán de la protagonista por resolver sus vacilaciones más profundas desde el abandono de la huida como una única válvula de escape posible. A partir de ahora, su búsqueda reside en el enfrentamiento con la realidad:

PINA MUJER

Quedarse quieto, no hacer nada, dejarlo estar. ¿Es eso lo que quieres?

[...] Eso es lo he hecho toda mi vida. Esa vida que no te gusta.

¿Te acuerdas? La vida de dejarlo pasar, irme, de estar lejos por no saber qué hacer. Esta vez no. [Pascual, 2005(a): 70]

### 3.5.3. El fenómeno del «Doppelgänger»

El concepto de *doppelgänger*, acuñado por el escritor alemán Johann Paul Friedrich Richter (más conocido como Jean Paul) a finales del siglo XVIII, hace referencia a la aparición directa de un doble cuyo carácter fantasmagórico prevalece. Etimológicamente, este concepto implica cierto movimiento por parte de este doble fantasmagórico, como son los casos de dos personajes puestos en escena por Itziar Pascual: La sombra de Rosa Parks, que ya ha sido visitada anteriormente, y El espectro de Grock, del cual se hablará a continuación. La dramaturga madrileña confiere a estos dobles unos atributos particulares, puesto que se convierten en una suerte de ángeles de la guarda, que se dedican a acompañar a sus dueños respectivos en un camino hacia la placidez mortuoria. De hecho, es sumamente revelador dar cuenta del hecho de que Rosa Parks se encuentra cercana al umbral de la muerte mientras que Grock ya ha traspasado la frontera hacia el Más Allá.

El *doppelgänger* debe asimilarse a la aparición de la máscara, de la sombra –conceptos importantes en el pensamiento de Jung–. De manera que esta aparición representaría una especie de conciencia interna que plasma los deseos reprimidos e impulsos del ser humano. Este pretende, mediante el «proceso de individuación efectivo», seguir un camino basado en una plena libertad de palabras y acciones, pero es de recordar la presencia de la mirada siempre inquisidora y crítica de la sombra que le acompaña. Es curioso comprobar que El espectro de Grock repetirá en varias ocasiones la necesidad de descanso que necesita debido a la movilidad del cuerpo de su dueño. En este sentido, este proceso

jungiano quedaría invertido, puesto que el doble reclama una voz propia frente a un cuerpo que quiere seguir deambulando.

Ahora bien, la pieza teatral de Itziar Pascual, *El domador de sombras*, publicada en 1995, presenta, como dije, a un espectro. Este procedimiento sería retomado doce años después en la obra *Variaciones sobre Rosa Parks* en la cual aparece una sombra. Tanto el personaje de Grock como Rosa Parks se ven perseguidos, pero también acompañados, por un doble moralizador. Esta puesta en escena recuerda la aparición del espectro del padre de Hamlet en Shakespeare<sup>53</sup>. De hecho, el propio Espectro de Grock menciona este legado:

GROCK (*Sorprendido*).- ¿Desde cuándo comen los espectros?  
ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¡A ver si te crees que no reponemos fuerzas! ¡Siguiéndoos todo el día sin parar! Que se lo digan al del padre de Hamlet, se ponía ciego en los entreactos.

GROCK (*Curioso*).- ¿Existe de verdad? Yo creía que era un actor. [Pascual, 1996: 184]

Grock, antiguo payaso que ha presenciado la decadencia del circo, y su espectro entablan un diálogo donde se entronca el pasado con el presente. Además de llevar a cabo una crítica de la pérdida de espectadores de dicha modalidad artística, los dos personajes reflexionan acerca de la condición de alma errante de Grock, relacionada con la nostalgia por un tiempo remoto:

GROCK.- Si me voy contigo moriré del todo. Tengo que encontrar a alguien que no me haya olvidado.

---

<sup>53</sup> Respecto a este parecido con la obra shakespeariana, Laila Ripoll y Angélica Liddell construyeron dos textos, *Víctor Bevch (Varón, blanco, católico y heterosexual)* y *La falsa suicida*, que retoman esta tradición inglesa y la cuestión del fantasma, pero con un propósito distinto. De ahí la inclusión del análisis de estas dos obras en el capítulo siguiente.

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Por eso no te pido que me acompañes. Tú eres nómada. Has vivido siempre así. Cada día una ciudad y cada noche un camino.

Yo no, Grock. Yo no sé quien soy. Tengo miedo a no ser nada más que tu sombra. A ser una copia gruñona de ti. Yo no sé lo que pensarán arriba de esto, pero necesito un rayito de sol y unas flores en noviembre. Como todos los muertos.

[...]

GROCK.- ¿Y si me voy contigo?

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¿Estás loco?

GROCK.- Sí. He sido un loco del circo, porque he creído que todavía podíamos ganar la sonrisa de un niño. Yo he sido un loco acariciando un sueño. Y los hombres me lo han arrebatado a dentelladas. Vámonos. [Pascual, 1996: 191-192]

Ambos personajes se disponen a efectuar un viaje hacia la memoria, hacia el recuerdo de la vitalidad de los circos en búsqueda de su posible salvación para las generaciones venideras. No ahondo más en esta cuestión porque será retomada en el siguiente capítulo que tratará de la crítica social, puesto que la crisis del circo<sup>54</sup> plasmada en el discurso de los personajes se extrapola al ámbito teatral y, a su vez, a todas las profesiones artísticas y artesanales, lo que permite dar cuenta del compromiso de Itziar Pascual por cambiar el rumbo de las cosas. En este sentido, la dramaturga se propone cuestionar la sociedad tecnológica y consumista en la cual estamos sumidos en un intento de recuperación de los valores más tradicionales, es decir, más artesanales.

---

<sup>54</sup> La noción de circo a la cual aludo hace referencia al legado, en el siglo XVIII, del inglés Philip Astley, quien diseñó una pista circular recubierta de serrín y rodeada de tribunas. En este aspecto, el circo se configura como un espectáculo escénico completo, ya que incorpora juegos teatrales (mimo, pantomima), danza, acrobacia, etc. Pero, con el paso del tiempo, esta práctica fue perdiendo espectadores y, hoy en día, se ha vuelto un espectáculo dirigido a niños. Sin embargo, se puede comprobar el desarrollo de ciertas compañías internacionalmente conocidas, como el Cirque du Soleil, que sigue atrayendo a adeptos del espectáculo visual.



#### IV. TERCER ACTO: LA CRÍTICA SOCIAL EN CLAVE FEMENINA

El género teatral, aunque por extensión se podría aludir a la literatura en su conjunto, ha mantenido estrechos vínculos con la sociedad. Esta intensa relación no solo debe entenderse como la publicación del libro como objeto de consumo, sino más bien como fruto de la dinámica representativa del género<sup>55</sup>, puesto que, al presentarse las obras en formato audio-visual sobre un escenario, el espectador constituye el punto de llegada, pero también de partida, de la representación. En otras palabras, el dramaturgo busca despertar los sentidos y el intelecto del espectador para transmitirle un mensaje cargado de connotaciones críticas.

Aunque la idea de compromiso está latente en toda la literatura desde la Antigüedad clásica, solo a partir de la revista *Temps modernes*<sup>56</sup> (1945) y del ensayo de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947) se empieza a reflexionar realmente sobre el papel del autor y su obra en la sociedad. Cabe subrayar que estas reflexiones nacen en un momento histórico delicado, de reconstrucción de los países destruidos por la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, las diferentes poblaciones compartían sentimientos comunes de miedo y resignación ante el transcurso histórico al tiempo que asumían estar anclados en un contexto de posguerra. Esta idea está en clara consonancia con el ensayo

---

<sup>55</sup> En el «Primer acto», advertí del hecho de que el enfoque adoptado por los dramaturgos de la lectura de obras teatrales, en detrimento de su representación, constituye un fenómeno reciente. Debido a la falta de medios tanto económicos como espaciales, las nuevas generaciones dramatúrgicas se ven obligadas a premiar al lector que escasas veces puede convertirse en espectador.

<sup>56</sup> Revista, que sigue en activo hoy en día, fue fundada por Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir junto a Merleau-Ponty. Se trata de una publicación de claro carácter político de izquierda en el cual se apreciaba también la presencia de textos literarios y filosóficos.

*Qu'est-ce que la littérature ?*, puesto que, después de un repaso sintético sobre la historia literaria, desde la Edad Media hasta el movimiento surrealista, Sartre demuestra una ausencia total de compromiso de sus predecesores respecto a la realidad de cada momento histórico, lo que presupone la necesidad de recurrir a la escritura de una «literatura de urgencia» que contemplara la situación de la sociedad coetánea. Bajo esta premisa, la palabra *engagement* solo puede aludir a una toma de postura de índole moral por parte del escritor:

l'écrivain engagé est celui qui demande à la littérature de *donner ses raisons*, et qui soutient que ces raisons ne peuvent se trouver dans une essence de la littérature définie *a priori*, mais dans la fonction que la littérature entend remplir dans la société ou dans le monde. Pour lui, écrire revient à poser un acte public dans lequel il engage toute sa *responsabilité*. [Denis, 2000: 34]

La tarea del autor *engagé* depende precisamente de su compromiso con el mundo, es decir, de su afán por denunciar y cambiar la realidad histórica, política y social que le rodea a través de la literatura. Para ello, es necesario plantear la total negación de escribir con el prisma del pasado o del futuro, sino que el momento presente es el punto de partida de cualquier obra:

l'engagement procède dans une large mesure de la conscience que l'écrivain possède de son historicité: il se sait situé dans un temps précis, qui le détermine et détermine son appréhension des choses; pour qu'écrire s'identifie dès lors au projet de changer le monde, pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel, il faut que l'écrivain accepte d'écrire pour le présent. [Denis, 2000: 37]

La historia en devenir se convierte, entonces, en un hito fundamental de la literatura, puesto que la nutre en esta denuncia social, en su búsqueda por la verdad, alejada del determinismo y relacionada con

el ser humano y, más concretamente, con la noción de libertad del individuo. Una verdad que, como subraya Simone de Beauvoir, solo tendrá valor en un tiempo límite porque depende del contexto histórico de su divulgación:

Quand on fait de la littérature engagée, on se préoccupe de problèmes qui n'auront plus de sens dans vingt ans et qui concernent la société actuelle. [...] De sorte que quand on écrit un texte engagé on se soucie d'abord du sujet qu'on a à traiter, des arguments qu'on a à donner, du style qui rendra les choses plus accessibles, plus percutantes pour les contemporains, et on ne va pas s'amuser à penser à ce que vaudra le livre quand il ne fera plus agir personne. [Beauvoir, 2008: 243-244]

La literatura comprometida solo se puede entender como un diálogo, una comunicación constante con el lector. El escritor extrae sus pensamientos más profundos acerca de la realidad que le rodea para revelarlos a los seres humanos. Es como si el autor, transformado en un testigo directo de la Historia –es importante recalcar que se trata de la Historia con mayúscula, la que está en devenir–, desnudara sus convicciones más íntimas para un lector, convertido en el receptor de estas ideas y, a su vez, en transmisor, ya comprometido, para el resto de la sociedad. Este procedimiento de revelación representa la base de la teoría de la libertad del individuo de Sartre. En efecto, una vez al corriente de la realidad, el hombre debe escoger un camino a seguir: quedarse en su quietismo o cambiar el rumbo de las cosas. Para ello, como anuncia Sartre, en *Qu'est-ce que la littérature ?*, la palabra se convierte en el peldaño primordial para iniciar la comunicación con el lector, puesto que debe reflejar la libertad tanto del escritor como de los lectores en el proceso de toma de conciencia y búsqueda de la verdad.

Ahora bien, la crítica social, excepto para los escritores comprometidos, no remite a un fin propio de la literatura, sino que, más bien, conforma un entramado del cual se nutre, tanto de manera

consciente como inconsciente, el autor. Es decir, solo hace falta asomarse a la calle, leer las páginas de los periódicos, ver la televisión, etc. para tener algún tipo de vinculación con la sociedad. De ahí que los diferentes escritores hayan buscado una lectura o, mejor dicho, una contralectura de los estamentos y prácticas sociales más asentados en la sociedad, ya que siempre han servido de marco referencial para llevar a cabo algún tipo de crítica al respecto. A modo de ejemplo relacionado con la dramaturgia de Itziar Pacual, Laila Ripoll y Angélica Liddell se puede comprobar un profundo afán de denuncia del patriarcado desde sus propios códigos, pues, indudablemente, pertenecen a una sociedad marcada por sus leyes.

La postura incómoda que adopta el escritor, al enfrentarse a lo establecido, permite rescatar un juego de espejos –lo que recuerda la empresa de Valle-Inclán con la teoría del esperpento<sup>57</sup>–. La aparición de un espejo social solo puede ser eficaz si se atine a dos acciones concretas. Así pues, la sociedad aparece reflejada en las obras teatrales desde una mirada que puede tanto molestar como conmover al lector/espectador. De este reflejo que llega al público, se tiene que transmitir lo visto o leído en el resto de la sociedad. Solo de esta forma se puede operar un cambio social tanto de perspectivas como de comportamiento. Esta propuesta se acerca a

---

<sup>57</sup> Estoy refiriéndome a los famosos espejos cóncavos a partir de la definición esperpéntica de Max Estrella en *Luces de Bohemia*. Pero tengo que advertir que no aludo a dicha teoría en su calidad de deformación o exageración de la realidad en busca de una crítica mordaz, sino más bien en la puesta en escena de un espejo social en el cual simplemente se registra el devenir social. De hecho, como recuerda González García en su artículo «La cultura del Barroco: Figuras e Ironías de la identidad», este mismo procedimiento se puede ver plasmado en dicha época. En efecto, el Barroco, el espejo refleja «la dialéctica entre engaño y desengaño» [González García, 2003: 138] atribuida al ser humano, quien debe enmascararse en un intento por disimular cualquier tipo de expresión emocional. De manera que el espejo acentúa la presencia del engaño en la vida cotidiana, lo que se asimila a la teoría de Valle-Inclán.

la teoría del reflejo impulsada por Marx, al hermanar la literatura con los conflictos sociales, en la que la obra artística sería la representación de este reflejo de los conflictos. De modo que la expresión teatral debía centrarse en la realidad para optimizar algún tipo de revelación de carácter más trascendente. La crítica social, presente en la literatura, pretende levantar las diferentes hipocresías de nuestras sociedades, lo que conlleva la plasmación de cierto canto de esperanza para la posibilidad de un cambio como apunta Itziar Pascual en su pieza *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*:

C. RODRÍGUEZ.- ¿Ese es su mundo, símbolo de carajo? Balas que vuelan sin que nadie las dispare, sin culpables, sin testigos, sin responsabilidades. Muertos que están muertos porque “la vida es así y no la he inventado yo”, como en la canción.

[...]

En mi mundo hay verdades a medias y medias mentiras; símbolos como usted, limpiecitos, blancos, sonrientes y verdades como esta bandera rota. En mi mundo hay gente que se para y gente que se mueve y avanza. Gente que lee todos los días la verdad oficial en un computador y gente que la busca en el dolor de los otros. Y en su propio dolor (*Pausa*) Yo la leía. Hasta que me obstiné.

JUAN VALDÉS.- ¿Y eso sirve?

C. RODRÍGUEZ.- (*Pausa*) Sí. Por lo menos para no sentirnos quietos en la mentira. Aunque quede mucho por hacer. Aunque lo hecho parezca poco. [Pascual, 1999(a): 167]

Pero esta empresa cae en el vacío a partir del momento en el que algún miembro del público, o algún lector, decide no verse reflejado en el espejo y, por consiguiente, no seguir divulgando el mensaje expresado en las obras teatrales, sino mantener una postura más bien conservadora, respecto a la realidad social de la época.

En su ensayo titulado «Por la voz», Itziar Pascual da cuenta de la necesidad, por parte del intelectual comprometido, de proclamar cambios en el mundo a través de sus creaciones literarias. De hecho, la práctica teatral se configura como un intento de sobrepasar

las fronteras sociales establecidas<sup>58</sup>: «[...] el poder supremo del teatro: atravesar las fronteras de lo nítido, lo concreto, lo evidente.» [Pascual, 2005(d): 151]. Esta afirmación enlaza directamente con la necesidad por desvelar al público la presencia de lo invisible e inefable en la sociedad. Ya apuntaba Grotowski en su recopilación de ensayos más conocida, *Hacia un teatro pobre* (1968), que: «[...] El teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente [...]» [Grotowski, 1984: 37]. Una idea que también aparece en las reflexiones de Angélica Liddell en un artículo, «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo»:

El ser humano necesita constantemente compararse con algo que le ayude a saber quién es. Hoy los hombres sólo pueden buscar la comparación con otros hombres. Lo real sólo se puede comparar con lo real, ninguna ficción nos sirve, ningún personaje, ningún espacio, ningún tiempo. [Liddell, 2005(d): 69]

La propuesta escénica tanto de Liddell como de Pascual y Ripoll se basa en esta necesidad de reflexionar sobre el hombre –entendido como un sinónimo de humanidad– desde el hombre mismo, indagando en sus diferentes traumas no resueltos de la sociedad, aunque en el caso de Ripoll desde una perspectiva de recuperación de la memoria histórica del país.

A lo largo de este capítulo, me acercaré a los problemas sociales puestos en tela de juicio, cuyo punto de incidencia recae en la expresión de los miedos de los diferentes personajes retratados.

---

<sup>58</sup> «Habitar de concreto la revisión de nuestro imaginario es un acto político y social. Pero también artístico. Y como hecho artístico, nos concierne a los hombres y mujeres de teatro porque significa congregarnos con ese gran segmento de la sociedad y de la población que no se siente identificado ni apelado en un mundo mediático, ni en una guerra de dos bandos.» [Pascual, 2002(d): 42].

Las tres dramaturgas apuestan por la visibilidad de la mujer en el escenario. Muchos de los temas tratados rondan alrededor de los males que afectan a la figura femenina porque, según comenta Roudinesco: «El silencio, el ocultamiento, el miedo y la vergüenza siempre nos han sido impuestos a las mujeres para que no tengamos conocimiento, y no digamos ya control, sobre lo que deseamos.» [Roudinesco, 2009: 202]. De modo que, en un primer apartado, se recogerá esta afirmación como punto de partida para una reflexión sobre la condición de la mujer en el siglo XXI y, más concretamente, sobre el concepto de «mujer-bisagra». Como apunta la protagonista del breve monólogo *Catalina* de Itziar Pascual, la única manera de conseguir un cambio recae en el análisis de las vivencias pasadas, pero también presentes:

CATALINA: [...] ¿Saben? Estoy contenta de haber iniciado este proceso. El de curar las cicatrices, quiero decir. Es tan fácil repetir los errores, volver a caer en los mismos agujeros... Cada vez tengo la sensación de que los huecos se van rellenando de conciencia. A veces es duro, muy duro, ustedes lo saben. Es como si el alma se agrietara o fuera a romperse por momentos. Como si el dolor no cupiera en el cuerpo. Pero también sé que es el camino. [Pascual, 2011: 49-50]

El concepto de «mujer-bisagra» perfila el componente definitorio de las mujeres respecto a cuatro cuestiones sociales claves analizadas en diferentes piezas teatrales de las autoras: la violencia de género (*Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll, *Pared* de Itziar Pascual y *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell), la mujer al cuidado del enfermo (*Jaula* y *Despedida* de Itziar Pascual), la maternidad (*Nana* de Itziar Pascual y *Lesiones incompatibles con la vida* de Angélica Liddell) y la sexualidad (*Dolorosa*, *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* y *La falsa suicida* de Angélica Liddell).

La sexualidad sirve de punto de conexión con el segundo apartado al centrar el foco de atención en los niños y adolescentes.

En este sentido, Angélica Liddell, en sus obras *El matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphyxia*, *Hysterica Passio* y *Yo no soy bonita*, arremete contra los adultos, pederastas y pedófilos, que abusan de los niños. Si en el capítulo anterior estudié la denuncia de la dramaturga en contra los niños-soldado en *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* a través de la figura de una niña mancillada por su belleza, Liddell ahonda radicalmente en esta dirección al culpar a los adultos de perpetrar su monstruosidad en niños que seguirán este mismo camino de depravación.

En un tercer apartado, partiendo de este transvase de monstruosidades entre el mundo adulto y el infantil, analizaré la cuestión de la educación de los más jóvenes con especial atención a las enseñanzas religiosas en las obras de Laila Ripoll y Angélica Liddell. Además de representar cierto conservadurismo recalcitrante, las dramaturgas indagan en los traumas que han podido causar la religión en el desarrollo de las conciencias humanas al conceder un peso demasiado pesado en el aprendizaje de los más jóvenes. En *La peste del caballo* de Liddell, el debate se desliza hacia el infantilismo, hacia la relación corrosiva entre un padre, símbolo del patriarca recalcitrante, y un hijo, supeditado a las voluntades de su progenitor a pesar de sus 40 años de edad.

En un cuarto apartado, el estudio de la educación religiosa conlleva el interés por otra forma de religiosidad vinculada con el fanatismo. Laila Ripoll se acerca al atentado del 11-M a través de dos textos, *Pronovias* y *Once de marzo*. Si bien estas piezas breves hubieran podido ser incluidas en el desarrollo analítico del capítulo anterior por su temática, Ripoll no las plantea ni desde la crítica al fanatismo ni desde una reconstrucción propiamente dicho del suceso, sino que expresa la vida de cuatro mujeres después de la tragedia. Y, por tanto, indaga mayoritariamente en los sentimientos, en los sufrimientos diarios de las víctimas, de estas supervivientes

desde el humor, en el caso de *Pronovias*, o la emoción, en *Once de marzo*.

Posteriormente, haré hincapié en la cuestión de las dificultades laborales. Por su temática, como se verá a continuación cuando se haya definido la noción de «mujer-bisagra», tendría que aparecer junto al primer apartado. Pero, Itziar Pascual, en su obra *Sirenas de alquitrán*, en la que solo aparecen tres personajes masculinos sobre el escenario, pone de relieve el hecho de que esta cuestión concreta afecta a la totalidad de la población. Así, partiendo del estudio de esta pieza teatral, reconduciré el discurso hacia las dificultades que sufren las mujeres en el mundo laboral. No trataré de ninguna obra monográficamente, sino que irán enlazándose las voces que pueblan varios textos tanto de esta dramaturga como de Laila Ripoll.

En un sexto apartado, que nace a raíz de esta toma de conciencia de los problemas del mundo profesional, el análisis se desliza a otra cuestión fundamental: la inmigración. En concreto, las obras *Victor Bevch (Blanco, Europeo, Varón, Cristiano y Heterosexual)* de Laila Ripoll y *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell meten el dedo en la llaga del disfraz de la hipocresía social que se escuda bajo el racismo para mirar hacia otra parte y no enfrentarse a la realidad de los inmigrantes que se encuentran a nuestro lado. Desde dos planteamientos distintos, las dos dramaturgas se proponen un viaje hacia el otro, hacia el igual y diferente en una sociedad incómoda de su existencia al darles un lugar y una voz particular.

A su vez, estudiaré la visión crítica del consumismo relacionado con el devenir del arte. En este sentido, esta forma socio-política incide directamente en el desarrollo de las generaciones más jóvenes y contrapone, a la vez que desfavorece, la existencia de un ámbito artístico propicio a la reflexión. Itziar

Pascual (*Ciudad Lineal*, *El domador de sombras* y *Así en la tierra como en el cielo*) y Angélica Liddell (*Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Mi relación con la comida*) perfilan este enfrentamiento que atañe al porvenir intelectual de nuestra cultura de masas, idiotizada por un sistema que solo busca adormecer a las conciencias.

En un octavo apartado, basaré mi análisis en las piezas *Miaules* de Itziar Pascual, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *Perro muerto en tintorería: los fuertes* de Angélica Liddell. A través de ellas o, mejor dicho, de sus protagonistas (un gato callejero, peces en el mar mediterráneo y un perro actor de teatro) se hace patente una interesante metáfora común a las dos dramaturgas acerca de la representación de unos individuos hundidos en una sociedad deshumanizada, que solo mira con buen ojo las prácticas más consumistas, sin atenderse a las necesidades vitales de cada ser.

Por último, el adormecimiento de las conciencias de la sociedad capitalista aliada con la deshumanización que sufre el individuo desemboca en una dura crítica en contra del abuso del poder de *El año de Ricardo* de Angélica Liddell. La política aparece regida por unos déspotas que solo se mueven por motivos económicos que reivindican directamente la ignorancia de sus súbditos, incapaces de rebelarse, de actuar según su libertad individual, sometidos a la voluntad de un solo hombre.

## 4.1. Las «mujeres-bisagra»

El título escogido responde a una noción divulgada, en una entrevista, por Itziar Pascual en la que expresó su descontento respecto al papel de la mujer en la sociedad actual. A lo largo de esta entrevista, pretendió llevar a cabo una definición de lo que significa este concepto. De manera que, antes de entrar en las diferentes obras que deben incluirse en este análisis, es conveniente rescatar las palabras de la dramaturga. La noción de mujer-bisagra va estrechamente relacionada con las prácticas sociales, puesto que está atribuida a una generación de mujeres cuyo único propósito vital recaía en el cuidado tanto del hogar como de cada uno de sus miembros constitutivos:

sigue supliendo a la guardería cuando no hay y atendiendo a los mayores, ya que cuidan a sus padres como mayores por el deber de atender a los enfermos. Y además es una generación que también trabaja por encima de cualquier número de horas laborales que nos pueda parecer racional, dentro y fuera de casa, y sin límites. [Villora<sup>59</sup>, 2005]

A pesar de los cambios nacientes en las nuevas generaciones, motivados, sobre todo, por el hecho de que estas mujeres sufridoras de determinada educación limitada no han querido reproducir estos esquemas femeninos en sus hijas, todavía se percibe restos de ella:

han suplido a un Estado que no cumplía con su misión social, pero sin recibir ni cotización ni remuneración ni respaldo social ni autoridad cultural. Esa generación trae al mundo a otra generación de hombres y mujeres que ya no están en esas

---

<sup>59</sup> A pesar de aparecer el apellido VÍllora, las palabras a las cuales aludo hacen referencia a los comentarios divulgados por Itziar Pascual en la entrevista anteriormente nombrada. Trataré todas las citas relacionadas de la misma manera, por lo que siempre será la voz de la dramaturga la que resuene.

tónicas. Pero esas mujeres se quedan como bisagras entre el final de la cultura del cuidado y el comienzo del estado de bienestar. [Vílora, 2005]

Esta idea también aparece plasmada en la obra *Despedida* de Itziar Pascual:

ÁGUEDA.- Mamá se ha pasado la vida trabajando dentro y fuera de casa. Cuidando de nosotras, de papá, de la yaya...  
¿No estaremos repitiendo las mismas cosas que hizo mamá, y que mamá vio hacer a la yaya María? ¿No seremos las mismas exigentes, perfeccionistas y burras de carga que ellas?  
MARINA.- Las mismas... Dos generaciones después. [Pascual, 2005(g): 240]

La mujer-bisagra se presenta de manera polifacética en nuestra sociedad, y el rescate de su voz entronca con todo el propósito teatral de las tres dramaturgas. A modo de ejemplo, en su obra *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*, Itziar Pascual advierte que las mujeres, en la cultura islámica más extremista, se ha convertido en un ser totalmente anulado cuya voz no tiene valor en ningún ámbito social:

GABRIEL.- Las hijas de las hijas de tu esposa Khadidja serán castigadas de forma brutal. Regarán con su sangre ciudades enteras. Les negarán el derecho a mostrar su cuerpo, a leer, a hablar, a decidir, a reír. Ser mujer será una condena desde el nacimiento. Sus verdugos se harán llamar devotos, seguidores de tu palabra y de la voluntad de Dios.  
PROFETA.- No es verdad. Me estás engañando.  
GABRIEL.- Un silencio no se usa para mentir. [Pascual, 1999(a): 155]

Este concepto acuñado por Pascual se asemeja al «efecto de choque» al que aluden Fialdini Zambrano y Sibbald cuando hablan de la empresa dramática de Laila Ripoll:

Y el secreto de este éxito puede estar en el gran manejo que la autora hace de lo que aquí denominamos el *efecto de choque*. Este efecto se sustenta en la recuperación de aspectos de la vida cotidiana de cualquier personaje, que de repente se ven reflejados dramáticamente en un escenario, y que provocan en el lector/espectador la percepción de que podríamos ser ese personaje que tiene el conflicto. Es decir, la estrategia de *efecto de choque*, que Ripoll utiliza magistralmente, provoca una inmediata identificación en el lector/espectador, quien, casi sin darse cuenta, entra a formar parte de la historia, acortando la distancia entre la ficción y la realidad. [Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 266]

Precisamente, el afán de las tres dramaturgas se centra en recorrer el choque que produce la inserción de la mujer al «estado de bienestar» y, por consiguiente, a la anhelada igualdad de géneros desde cuatro focos de atención. En un primer momento, la denuncia de la violencia de género preocupa a las tres dramaturgas estudiadas que tratan este tema en *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll, *Pared* de Itziar Pascual y *La casa a la fuerza* de Angélica Liddell. Por otro lado, la figura de la mujer fiel a su papel de cuidadora de la familia y, en este caso, de los integrantes enfermos, tiene su visibilidad en dos piezas de Itziar Pascual, *Jaula* y *Despedida*. Otro de los temas que también apunta la obra *Despedida* es la cuestión de la maternidad, y por ende del aborto, desarrollada en otra obra de la dramaturga madrileña *Nana*, pero también en diferentes piezas de Angélica Liddell, aunque su rechazo a ser madre se explicita de manera definitiva en *Lesiones incompatibles con la vida*. Por último, la sexualidad femenina emerge en tres textos de Angélica Liddell, *Dolorosa*, *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* y *La falsa suicida*, en los que se cuestionan las relaciones entre el amor y el sexo, entre el cariño y el desprecio. Sin duda, todos estos asuntos que definen a la «mujer-bisagra» siguen siendo todavía hoy en día, en muchos sectores de la sociedad, tabú. Son cuestiones íntimas de las mujeres que en

varias ocasiones son dictaminadas por la sociedad patriarcal ajena a su deseo personal e intransferible, lo que permite evidenciar una carencia de una plena libertad de la expresión individual de cada sujeto femenino.

#### 4.1.1. La violencia de género

La violencia de género es una cuestión que asoma con cada vez mayor frecuencia en los textos dramáticos españoles contemporáneos. Una proliferación que concuerda con la dura realidad que acecha al país: una larga lista de mujeres muertas a manos de sus (ex)compañeros sentimentales. Dramaturgos como Paloma Pedrero (*La noche que ilumina*, 1995), Gracia Morales (*Como si fuera esta noche*, 2002), Inmaculada Alvear (*Mi vida gira alrededor de quinientos metros*, 2004), Jesús Campos (*La número 17*, 2007) o Borja Ortiz de Gondra, entre otros, ponen de manifiesto la necesidad de concienciar al público acerca de esta lacra social. Se trata, pues, como apunta Emmanuelle Garnier en su estudio *Lo trágico en femenino* (2011), de: «invita[r] al espectador a tomar conciencia del fundamento cultural de la dicotomía hombre-fuerte / mujer-débil, de la dificultad para las mujeres de romper con los modelos heredados y de construir una identidad propia.» [Garnier, 2011: 45].

Las dramaturgas asumen con mayor frecuencia el papel de difusoras de este mensaje social; una perspectiva nueva que se adecua perfectamente a las vivencias del público que llega a las salas, consciente de esta lacra por el bombardeo de noticias diarias

en los medios de comunicación. En el monólogo *Por qué*, Itziar Pascual manifiesta algunas preguntas sumamente incómodas acerca de la violencia de género:

MUJER: ¿Por qué se puede matar a una mujer y decir que al tipo se le fue la mano?  
¿Por qué se puede matar a una mujer y decir que fue una locura de amor?  
¿Por qué se puede matar a una mujer en España con tanta frecuencia?  
¿Por qué se puede matar a una mujer? [Pascual, 2011: 79-80]

Estos «por qué» sirven de punto de partida para la denuncia de los malos tratos no solo de la dramaturga madrileña, sino del conjunto de escritores que se han acercado a esta temática. En el caso de las tres autoras estudiadas en este trabajo, este sufrimiento femenino se traduce de distinta manera. En efecto, para Laila Ripoll la presencia en escena de los golpes, de la agresión se plantea como una bofetada directa a un público pasivo, que se acentúa con la presencia de los discursos contrapuestos de la víctima y de su verdugo. En Itziar Pascual, la violencia no se encuentra directamente representada, sino que recrea la voz de las propias víctimas en un intento de entender su drama interno. Por último, para Angélica Liddell, en un espectáculo de más de cinco horas de duración, toda la obra rezuma violencia; todo el dolor representado y la mención de los monstruos que lo promueven sobre sus presas afloran en todos los sentidos de los espectadores para extenuarlos, pero también dolerles en su pasividad.

#### 4.1.1.1. *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll

Esta pieza, publicada en 2000 y estrenada un año más tarde bajo la dirección de Mikel Gómez de Segura en el Teatro Pradillo de Madrid, nace, como confiesa la autora, de un recorte periódico –un hecho que también se repite en *El día más feliz de nuestra vida*– acerca de la muerte de una mujer, Ella, a manos de su marido, Él. El mismo procedimiento seguiría la pintora mexicana, Frida Kahlo, para la elaboración del cuadro que da título a la obra de Ripoll. En efecto, después de una noticia leída en 1935, Kahlo se dispone a retratar el horror de un asesinato, simbolizado en una mujer tumbada en una cama con el cuerpo totalmente ensangrentado junto a un hombre con un cuchillo en mano y una camisa manchada por su crimen<sup>60</sup>. Un hombre que, más tarde, se defendía delante de un juez con las palabras «unos cuantos piquetitos», mensaje que aparece escrito directamente en el lienzo, al igual que *El árbol de la esperanza*, sujetado por dos palomas (una negra y la otra blanca). Un hecho que Ripoll, cuando el personaje masculino, Él, se encuentra sentado en el banquillo de los acusados, incluye en la obra dramática:

ÉL: Total,  
unos cuantos piquetitos.  
Toda esta escandalera  
por unos cuantos piquetitos.  
Unas copas de más...  
como cualquier hombre. [Ripoll, 2000: 17]

---

<sup>60</sup> Ripoll recurre también a esta imagen plástica: «*ELLA* calla y *ÉL* cesa de golpear. Están en el suelo en medio de un charco de sangre. A su alrededor patatas a medio mondar. *ÉL* con el cuchillo de pelar patatas ensangrentado en la mano. *ELLA*, despatarrada, la camisa abierta, las medias caídas y toda floja, como un pelele.» [Ripoll, 2000: 56].

Como sucede en otras piezas, la condición anónima de los personajes permite no solo fijar la mirada en un caso único, sino dar cuenta de la existencia de una profunda lacra que engloba a toda la sociedad. Para ello, Ripoll narra la historia al revés, es decir, que, una vez iniciada la obra, todos los hechos ya han sucedido. Los dos protagonistas se expresan mediante dos monólogos que corren en paralelo y se van entrecortando para alojar luz sobre los acontecimientos vividos, estos acompañados al son de coplas cantadas por Paquito Pérez y recetas de cocina populares –los dos únicos aliados que conoce la mujer protagonista de esta pieza– y la radio. En este sentido, Él y Ella ofrecen al lector/espectador sus diferentes puntos de vista, es decir, sus vivencias personales dentro del núcleo familiar, lo que permite encontrar una clara evolución psicológica en los personajes. En efecto, Ella aparece, al inicio, como una mujer llena de odio y rencor, muy segura de su afán de venganza sobre su marido:

ELLA: (*Hoy.*) Ahora ya  
 sí que no.  
 Ahora ya  
 sí que no me das miedo  
 Han cambiado los papeles  
 Ahora soy yo la que te atormenta.  
 [...] Ya no me aguanto la respiración  
 para que no me descubras.  
 Ahora saco los brazos  
 y te agarro las piernas  
 a ver si,  
 con un poco de suerte,  
 te mato de un susto. [Ripoll, 2000: 15]

En cambio, Él no siente ningún atisbo de culpabilidad, sino que piensa que su comportamiento no merece castigo:

Él.- (*En el banquillo.*) Aquí todo el mundo se confunda.

Éste no es sitio para mí.  
 Tiene que haber un error,  
 sin ninguna duda.  
 Soy una excelente persona.  
 Pregúntenle,  
 pregúntenle a mis vecinos,  
 a mi santa madre,  
 a mis compañeros de trabajo. [Ripoll, 2000: 17]

Son dos posturas que van menguando poco a poco. Ripoll desvela la vida infernal que sufre diariamente Ella, plagada de abusos tanto psicológicos como físicos –son muchos los insultos que le profiere su marido: gorda, imbécil, fea, boba de mierda, ignorante, etc.–. La dramaturga no duda en enfrentar al lector/espectador con la imagen directa del maltrato, de la violencia («*La golpea brutalmente. Pausa. La besa con cariño. Repentinamente tierno. [...] [Ella] se limpia la sangre de la cara y vuelve a pelar las patatas.*» [Ripoll, 2000: 33]). Este hecho permite, y lo logra sin grandes dificultades, una respuesta directa del auditorio, una reacción empática con el problema tratado. En cambio, Él se excusa a sí mismo de sus malas acciones porque su cuerpo está poseído, en estos momentos de arrebatos de violencia, por el demonio:

ÉL.- (*Se acerca a ELLA con repentina ternura y le limpia la sangre de la cara*)  
 No sé que es lo que me pasa.  
 Es como si se me metiera un demonio dentro,  
 yo no quiero,  
 no quería...  
 pero el demonio...  
 es más fuerte que yo. [Ripoll, 2000: 46-47]

Pero, como afirma Myriam Jimeno, tales excusas son el fruto de una educación machista:

La violencia como acción intencional que causa daño a otro no puede entenderse como el producto exclusivo de estados de alteración emocional, sino que en su empleo inciden,

inseparablemente, creencias, percepciones y valores de origen históricocultural. [Jimeno, 2004: 156]

Para indagar en esta concepción de la educación machista de las mujeres, Ripoll recupera la presencia de la radio como hito fundamental en el desarrollo de sus vidas. Es de recordar que en *Que nos quiten lo bailao...* el locutor de radio, mediante las canciones que los familiares se dedicaban los unos a los otros, permitía alejar la frontera física existente entre Amparo y su hermano Ignacio. En cambio, en *Unos cuantos piquetitos*, la locutora de radio, Elena Francis, se vuelve un enemigo de la mujer, a pesar de pertenecer a su misma condición, porque solo contempla la perpetuación de unas normas de «buena conducta» para satisfacer a los hombres. Unos hombres educados para recibir esta ofrenda femenina desde la educación misma que les proporcionan sus madres:

ÉL: Mamá,  
un hombre es un hombre.  
Siempre me lo has repetido  
y yo he aprendido bien la lección.  
No lloro porque soy un hombre,  
y en mi casa llevo bien puestos los pantalones. [Ripoll, 2000: 19]

En este sentido, la directora escénica lleva a cabo una dura crítica en contra de este programa, «El Consultorio de Elena Francis», que perduró muchos años en Radio Barcelona (1947-1984). Aunque su locutora no existía realmente, se convirtió en claro referente que impulsaba y perpetuaba ideas machistas, propias de la sociedad patriarcal más primitiva, que oprimen el pleno desarrollo de las mujeres en sus vidas, creando una dependencia total a los hombres:

VOZ RADIOFÓNICA FEMENINA: No puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra

más fuerte. Más fuerte en todo: en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida... [Ripoll, 2000: 21]

Una dependencia que desemboca en la definición de la mujer según dos patrones: la procreación (el nacimiento de la niña de la que Él se despreocupa por no haber nacido varón<sup>61</sup>) y las tareas domésticas:

ELLA: [...] Intento ser perfecta para ti.  
Pero no puedo estar en todo. [...]  
Llevar la casa con la niña  
y el perro se ha vuelto más difícil. [...]  
No, si ya lo sé,  
ya sé que tú trabajas todo el día.  
Pero esto también tiene lo suyo,  
No te creas. [Ripoll, 2000: 33-35]

ÉL: Tú a lo tuyo  
y no te metas en cosas que no entiendes.  
A fregar y a la cocina,  
que es lo tuyo. [Ripoll, 2000: 38]

Como apunta Fernández Morales, las mujeres víctimas de malos tratos, al depender de sus maridos o compañeros sentimentales, padecen una tan baja autoestima que no se les ocurre denunciarlos:

Atrapada en el contexto familiar en una situación de subordinación, su concepto deformado de sí misma como ser humano y de los derechos de los hombres sobre su cuerpo y su salud mental, así como su baja autoestima, hacen que la mujer no sea capaz de ver otra salida más allá de la sumisión si quieren sobrevivir. [Fernández Morales, 2002: 210]

Una sumisión que queda latente en los constantes arrepentimientos que muestra Ella, asumiendo la culpa del comportamiento de su

---

<sup>61</sup> «VOZ DE PAQUITO JÉREZ: «Yo creo que a todos los hombres/ les debe pasar lo mismo que cuando van a ser padres/ les gusta tener un niño./ Luego te nace una niña,/ sufres una decepción/ y después la quieres tanto/ que hasta cambias de opinión.../ Es mi niña bonita...» ÉL: Pues vaya un consuelo...» [Ripoll, 2000: 26].

marido, tal y como lo ordena Elena Francis en la radio<sup>62</sup>: «ELLA: [...] Pobrecito,/perdóname./Es que trabajas mucho/y eso pone de mal humor a cualquiera.» [Ripoll, 2000: 41].

Ripoll, para dar mayor efecto a su obra, añade un epílogo «veinte años antes o veinte años después». Esta indecisión temporal permite subrayar dos lecturas posibles: por un lado, el lector/espectador puede estar presenciando el cortejo previo a la boda de ambos personajes o, por el otro, una visita de Él a la tumba de Ella, después de haberle dado muerte. La actitud del marido es totalmente diferente a la que se desarrolla en el resto de la obra. En efecto, parece un personaje lleno de ternura, enamorado de su querida compañera, sin atisbo de violencia en su comportamiento:

ÉL: Te quiero más que a nada en el mundo.  
 Me gustaría estar así toda la vida,  
 contigo,  
 con tus manos como melocotones,  
 con el olor de las flores frescas  
 que se mezcla con el tuyo.  
 Mirándote,  
 toda la vida,  
 queriéndote.  
 Mañana te traeré bombones,  
 y cada día,  
 un regalo nuevo,  
 para que me dejes quererte siempre,  
 durante toda nuestra vida.

*Desde algún lugar del espacio, que no vemos, a ELLA se le escapa una risita.* [Ripoll, 2000: 62-63]

Esta dulcificación de la actitud del protagonista masculino ofrece una clara lectura crítica acerca del dicho popular: «Las apariencias engañan». Esta vuelta a los inicios permite, entonces,

<sup>62</sup> «VOZ RADIOFÓNICA FEMENINA: Debes perdonar, tienes que perdonar. Sólo el perdón generoso y completo puede resolver la situación.» [Ripoll, 2000: 48].

dar otra bofetada al lector/espectador porque no solo presencia la violencia directa de Él, sino que se da cuenta de que cualquier persona puede ser un maltratador. Así, Ripoll denuncia la normalidad escondida bajo esta amenaza social. Una denuncia que se repite en *Pared* de Itziar Pascual.

#### 4.1.1.2. *Pared* de Itziar Pascual

Esta pieza teatral, publicada en 2004, estrenada en 2006 bajo la dirección de Roberto Cerdá en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid y galardonada con el premio Madrid Sur, se presenta como un grito en contra de la pasividad social frente a la violencia de género. De hecho, hacia el final de la obra, aparece una lista, proyectada en la pared –símbolo que sirve de título a la obra–, de mujeres fallecidas por esta causa entre el 1 de abril de 2003 y el 20 de marzo de 2004, pero no es una lista cerrada, sino que la propia dramaturga advierte que continuará aumentando el número de víctimas. Esta obra entronca con otra de la propia Itziar Pascual, *Herida*, publicada en 2001. Así pues, se puede comprobar el compromiso que asume la dramaturga frente a esta situación cada vez más presente en nuestra sociedad. Las dos mujeres protagonistas, Mujer y María Amparo, pertenecen a mundos totalmente distintos; les une ser vecinas, aunque solo sea por poco tiempo, puesto que Mujer, después de cinco años en Madrid, se dispone a abandonar la finca, lo que le lleva a realizar una retrospectiva sobre los últimos años pasados en dicho lugar:

MUJER.- Dentro de unos minutos, de un cuarto de hora, no más.  
 El final, el final de una casa, un espacio, un tiempo.  
 [...] Todo está en orden, todo limpio, todo funciona.  
 Sólo se nota el paso del tiempo tiñendo las paredes.  
 Han sido cinco años de vida en esa casa y se nota.  
 Al principio, el tabaco, luego simplemente los días.  
 Yo también me voy cambiada, por dentro y por fuera.  
 [Pascual, 2004(e): 32]

Las dos mujeres se encuentran en posiciones similares a las anunciadas en *Ciudad Lineal*, pues Ciudadano y Ciudadana, los dos protagonistas, se dirigían a Madrid con cierto afán de superación. El Ciudadano, después de años fuera, decide volver a probar suerte y la Ciudadana sale de su pueblo provincial por vez primera. En este caso, nos encontramos con Mujer que, como el Ciudadano, lleva cinco años de vuelta a la ciudad mientras que María Amparo, a pesar de ser más mayor que la Ciudadana, representa una chica de provincia que se instaló de recién casada a la ciudad: «Y así venir a Madrid, y dejar el pueblo, el pueblo atrás./ Y desde entonces el pueblo sólo una visita al año.» [Pascual, 2004(e): 39]. A su vez, este enlace entre el pasado y el presente permite rescatar el punto de partida de la reflexión de las dos protagonistas de *Pared*:

MARÍA AMPARO.- ¿Quién eres?, me pregunto viendo mi cara  
 en el reflejo del aceite.  
 ¿Quién eres? y salen respondiendo las  
 canas teñidas, las ojeras.  
 Las arrugas que no se ocultan y las  
 cartucheras bajo el mandil.  
 Nosotras, nosotras somos, dicen las penas y  
 las derrotas.  
 Y no encuentro a aquella Amparito, la lista, la  
 que tenía trabajo.  
 La más apañada de la familia, la que se casó  
 y siguió trabajando.  
 La independiente, porque ella no iba a ser  
 mantenida por nadie. [Pascual, 2004(e): 40]

El lector/espectador se da cuenta del hecho de que Mujer ha conservado su independencia y autonomía frente a una María Amparo totalmente esclavizada por las labores domésticas:

MARÍA AMPARO.- Primero doblo la sábana, y otra vez y otra vez más y ahora la coloco.  
Y punta con punta y qué calor y cuánto queda y... No quiero seguir.  
A mí no me volvían a coger de pardilla, con los pocos años y la ilusión.  
A mí ahora no me enredaban ni loca, con mi sueldo, y mi vida, mía.  
No te engañes, Amparito, que a ti te cazaban otra vez por el mismo sitio.  
[Pascual, 2004(e): 34]

El elemento temporal también se ve representado en la aparición de una mancha en las paredes blancas en el piso de Mujer:

MUJER.- Voy a pasarle un trapo húmedo a la mancha oscura de la pared.  
La pantalla del ordenador, tan pegada al tabique, ha dejado marca.  
[...] Quitando la mancha de miles palabras pensadas y escritas.  
La cosa está siendo para peor y la mancha aumenta, es más visible.  
[...] Voy a abrir la ventana, que entre el calor y seque la dichosa mancha. [Pascual, 2004(e): 33]

Cuando se da cuenta de esta presencia inoportuna, se puede comprobar una reacción un tanto desproporcionada que permite captar la imposibilidad de aguantar la presión sufrida durante estos últimos años:

MUJER.- ¿Y qué pasa si hay una mancha en la pared? ¿Qué pasa?  
No querrán que después de cinco años la casa esté perfecta.

Porque perfecta está, sólo que hay alguna sombra,  
 marcas. [Pascual, 2004(e): 35]

Pero esta reacción es una clara muestra de la rabia contenida por el personaje respecto a la situación vejatoria que sufre María Amparo y que desemboca en su vinculación con ella y, más concretamente, con un sentimiento de frustración por su incapacidad de cambiar las cosas:

MUJER.- A veces me pregunto cómo puede resistir. De dónde  
 saca fuerzas.  
 Fuerzas para resistir y para no escupir al suelo, al cielo  
 y a...  
 A veces me pregunto cómo ha llegado hasta aquí. Y  
 por qué.  
 A veces me pregunto si la cultura y la educación  
 cambian a la gente. [Pascual, 2004(e): 35]

Es conveniente destacar el hecho de que el *dramatis personae* se construye como una escena teatral planteada desde la declamación de dos monólogos a través de los cuales ellas, los dos personajes femeninos protagonistas, hablan de sí misma y de la otra («Ella y yo»). De hecho, la obra en su casi integridad, se estructura a modo de soliloquios entrecortados, como ocurre en *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll, hasta desembocar en un intento de diálogo, fallido por parte de Mujer, quien no logra su propósito: «MARÍA AMPARO.- Yo... No sé si te entiendo bien. Estoy cansada. / MUJER.- Lo que yo quiero decir es que...» [Pascual, 2004(e): 51]. Este acto fallido manifiesta la imposibilidad de transmitir, mediante las palabras, los pensamientos más íntimos de los seres humanos:

MUJER.- [...] Dígale que quiero hablar con ella, hoy mismo.  
 Dígale que no tiene por qué callarse y tragar.  
 Dígale que no se sienta culpable de lo que pasa.  
 Dígale que no es normal lo que está pasando.  
 Que su hijo de usted no tiene ningún derecho.

Que no puede seguir gritando como grita.  
Dígale que no valen más excusas.  
[...] Dígale que hay remedio, que hay soluciones.  
Que hay profesionales que se dedican a esto.  
[...] Puede que alguno de los vecinos llamara a la policía.  
Puede que fuera yo misma y no quiero decírselo.  
[Pascual. 2004 (e): 45]

Como comenta Cordone, las palabras escogidas por Itziar Pascual, de claro tinte poético, como el conjunto de su dramaturgia, solo pueden repercutir en el pensamiento más interno de los personajes, sin llegar a traspasar y actuar en el devenir de las acciones:

El lugar de la palabra lo ocupa todo, el movimiento es inexistente, el gesto no existe. Vemos únicamente el movimiento oscilante de las voces, y a través de ellas las acciones: todo lleva a pensar en una “descorporización” del texto a favor de la supremacía de la palabra. [Cordone, 2005: 403]

A su vez, como recuerda Emmanuelle Garnier, la elección de esta estructura permite ahondar en la plasmación de la violencia moral que supone el conflicto íntimo de los dos personajes:

La mezcla de los tipos de enunciación, que perturba la percepción del sentido y obstaculiza el razonamiento, funciona como una metáfora de la violencia moral sufrida por los personajes y de su impotencia para comprender, o sea para actuar. Usando diálogos insertados, los enunciados inconexos yuxtapuestos engendran un dialogismo a varios niveles: el de la fragmentación en dos voces de mujeres (los dos personajes de la obra), la disgregación del discurso mediante la intrusión en la palabra del otro. [Garnier, 2004: 24]

La peculiaridad de la presentación de los personajes permite asentar las bases de la reflexión de la que parte toda la obra, como si de un prólogo se tratase. En efecto, el tema dominante será el miedo

sufrido por las dos mujeres. En el caso de Mujer, este miedo está motivado por su incapacidad, por su sentimiento de cobardía a la hora de denunciar los malos tratos que recibe María Amparo y de los que es testigo indirecto:

MUJER.- El miedo, querer salir de la cama, subir la persiana, abrir la ventana.

El miedo. Asomarse, mirar a ver quién grita, quién llora, quién llama.

El miedo. Llamar inmediatamente a Emergencias, a la Policía, al Namur.

El miedo. Poner carteles en el ascensor, aquí no queremos maltratadores.

El miedo. Saber que tiene que ser ella la que denuncie, sólo ella puede.

El miedo. Saber que es pedirle mucho, está atrapada en el miedo, sola.

El miedo. Querer gritar, escupir, maldecir, insultar, sacar la rabia del pecho.

El miedo. Saber que la noche es larga y está llena de llantos y de silencios.

El miedo. Saber que como ella hay decenas, cientos, miles de mujeres.

El miedo. Preguntarte qué ley, qué Estado, qué gobierno la protege.

El miedo. Preguntarte qué probabilidades tienes de que te pase a ti.

El miedo. Sentirte vulnerable mientras lees las noticias en el metro.

El miedo. Otra muerta, otra degollada, otra quemada vida, otra golpeada.

El miedo. Saber que la mayoría de los casos no sale en los periódicos.

El miedo. Apretar los puños, caminar como una fiera enjaulada, Dios.

El miedo. Dar golpes contra la pared para hacer ruido, para que se sepa.

El miedo. Llamar al timbre de esa mujer para decirle que estamos aquí.

El miedo. Compartir su insomnio y no dejarlo pasar como una cuestión ajena. [Pascual, 2004(e): 39-40]

Esta víctima tan cercana físicamente –vive en el piso de al lado– también siente miedo del comportamiento pasivo de su marido y agresivo de su hijo<sup>63</sup>:

MARÍA AMPARO.- Cuando le veo me entran ganas de hacer cosas, lo que sea.  
 Recoger la ropa y colocarla en los armarios, eso hago.  
 Será que me pone nerviosa este vacío de hace tanto.  
 Será que mi único sitio en esta casa es no estar quieta.  
 [Pascual, 2004 (e): 36]

MARÍA AMPARO.- El chico siempre vuelve del trabajo así, imposible.  
 Hace mucho tiempo que soportarnos es un esfuerzo.  
 Pero él no se va, él dice que con qué, que a ver.  
 Él se paga su móvil, su moto, su ropa y su música.  
 [...] Pero así no vamos a ninguna parte, así todo son gritos.  
 Hace mucho que le grita y le contesta a su padre.  
 [...] Pero el chico vuelve a casa con portazos y mirada huraña.  
 Siempre vuelve con el sudor y la rabia, con esos ojos que dicen cosas. [Pascual, 2004(e): 41]

Este miedo queda plasmado en su conciencia mediante la expresión de un sentimiento de autoculpabilidad, síntoma de su imposibilidad por alejarse del hogar familiar debido, al igual que ocurre con Mujer, a la cobardía:

---

<sup>63</sup> En *Tu único amor* de Lidia Falcón, la protagonista, Isabel, también sufre abusos tanto de su marido como de su hijo.

MARÍA AMPARO.- Lo de la otra noche ha sido lo último, ya la definitiva, la gota.  
Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa. [Pascual, 2004(e): 34]

Se trata, como en el caso de la protagonista de *Unos cuantos piquetitos* de Laila Ripoll, de una falta de autoestima que le impide alejarse del foco del maltrato porque existe una relación de dependencia entre ambos. Tanto Ella como María Amparo demuestran un profundo afán por vengarse de sus maridos, de abandonarles, pero su condición de mujer sumisa no les permite vencer su miedo y deciden permanecer en el hogar familiar, esperando, así, el único desenlace posible:

MARÍA AMPARO.- Me apoyo en la puerta cerrada de mi cuarto y pido ayuda.  
Pido ayuda como un rezo, un rezo bajito y muy para adentro.  
Hace mucho que no voy a Misa, nunca fui muy de curas.  
Si hay Algo o hay Alguien en algún lugar, tiene que parar esto. [Pascual, 2004(e): 43]

La resolución adoptada por Mujer para solucionar este conflicto interno recae en la huida del lugar inhóspito en el que se ha convertido su piso:

Las preguntas reflexivas [...] se hacen pronto retóricas y la letanía de los “por qué” [...] revela más una fuerte conciencia del callejón sin salida en el que se encuentra el personaje que un verdadero auto-cuestionamiento capaz de fundamentar una toma de decisión y de generar una acción. [Garnier, 2011: 47-48]

De manera que Itziar Pascual, al contraponer la visión de estas dos mujeres, propone la puesta en escena del fracaso social de la denuncia mediante el uso de un lenguaje que recrea la violencia y la

pérdida de la identidad. El elemento físico de la pared representa el límite, esta vez, no solo físico, sino también psíquico entre lo privado y lo público:

el límite que forma la pared es el que separa lo privado de lo público, y que hunde a los personajes en la imposibilidad de denunciar la violencia de género sin desvelar su ropa sucia muy íntima: una confesión aquí considerada como socialmente incorrecta [Garnier, 2004: 22]

Itziar Pascual plantea el derribo de la cuarta pared en este intento de concienciación social:

En el texto de Itziar Pascual, la embocadura del escenario, la cuarta pared, deja de convertirse en un espacio imaginario que marca la frontera entre la realidad y la ficción y se convierte en un mosaico vivo de una realidad que a menudo resulta invisible. [Checa Puerta, 2011: 91]

Es el mismo propósito al que llega Laila Ripoll a través de las bofetadas directas que hace al público al evidenciar la violencia en el escenario y al descubrir que cualquier persona, más allá de sus apariencias, puede ser un maltratador.

Además, como he anunciado al inicio del apartado, *Pared* se contrapone con la otra obra breve de la dramaturga titulada *Herida*. En ella, se puede apreciar la presencia de una pareja, Armando y Gresca, visitando un museo, hasta la aparición del Vigilante jurado que se dispone a cerrar la sala. Estos tres personajes entrecruzan monólogos que permiten el desarrollo dramático de sus acciones desde puntos de vista diferentes. A medida que avanza la trama, el lector/espectador constata un desamor entre la pareja. Ninguno de los dos se atrevía a dejar al otro hasta este día en el museo:

VIGILANTE JURADO.- Ella me miró fijamente. Se me acercó, muy despacio, como si fuera a decirme algo. Y entonces tomó mi revólver. Todo tan rápido, todo tan lento... Él estaba en el

suelo. Estaba herido. [...] Yo creo que las mujeres son así. Así de malas. No necesitan tener razones para hacer daño.  
[Pascual, 2001(f): 57]

A pesar de esta incompreensión del vigilante jurado, cuya narración le da pie a relatar su experiencia personal con su ex-novia, tanto Armando como Gresca cuentan las diferentes torturas psicológicas insufladas por el otro. Ambos se culpabilizan de la situación a la que han llegado. De manera que, en este caso, nos encontramos con un gesto de violencia física proferido por una mujer. Esta contraposición entre las dos piezas teatrales de Itziar Pascual permite rescatar la idea de que la violencia tanto física como psicológica no es una cuestión que afecta únicamente a un grupo reducido de personas, sino que su invisibilidad social, que solo sale a la luz en los medios de comunicación en el momento en el cual alguien muere, debe dejar de existir:

MUJER.- ¿Qué hiciste tú esa noche, dónde estabas para dar lecciones?  
¿En qué se diferencia el que se duele del que se duerme?  
¿Y si ellos también estaban asustados y no sabían?  
¿Y si ellos se hacían las mismas preguntas y temieron?  
¿Y si todos barremos de puerta para dentro, qué?  
¿Qué? Pues entonces, poco. Las torpes palabras del después. [Pascual, 2004(e): 41]

De ahí la necesidad de la dramaturga por lanzar estos gritos en contra de la pasividad de los seres humanos que, mirando su propio ombligo, no deparan en las vivencias ajenas. Esta reflexión queda planteada en las últimas palabras del personaje de Mujer al propugnar un intento de cambiar el orden «histórico» de las cosas:

MUJER.- Amparo. [...] ¿No le ha pasado nunca? Creer que se ha detenido el tiempo, que se han parado las cosas, la Historia, que el resto de las cosas avanzan, pero otras no, otras se quedan estancadas, sin salir del agujero de la Historia... [Pascual, 2004(e): 51]

Un cambio que fundamenta la obra dramática de Angélica Liddell, *La casa de la fuerza*, convertida en un himno en contra de la violencia de género que sucede en Chihuahua, en Ciudad Juárez.

#### **4.1.1.3. *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell**

Esta obra, estrenada en 2009 en La caja mágica del Teatro de La Laboral de Gijón, con una duración de cinco horas con dos entreactos y tres cambios de decorado, y publicada en 2011, presenta el problema de los malos tratos en México y, más concretamente, en Ciudad Juárez. Se trata de la obra con el mayor número de actores sobre el escenario que ha realizado la dramaturga hasta la fecha. En efecto, Liddell aparece junto a seis otros actores, un violonchelista, Pau, y un grupo de mariachis. Además, también hace uso de un despliegue audiovisual con la proyección de algunas páginas de lo que sería su propio diario íntimo –parte de su acción performativa anterior *Venecia*–.

Del mismo modo que con las obras de Laila Ripoll e Itziar Pascual, Liddell decide yuxtaponer monólogos que corren en paralelo. Con ello, la dramaturga busca la expresión de los sentimientos más personales de los diferentes individuos presentes

en el escenario. Esta dinámica monologada solo se invierte al final de la obra, cuando las tres mujeres mexicanas llevan a cabo un diálogo acerca de la realidad que acecha a sus compatriotas femeninas frente al silencio estatal que provocan sus muertes.

En esta pieza, Liddell parte de su vivencia personal, de su derrota amorosa y, por consiguiente, de su dolor interno para desembocar en la denuncia de las violaciones y las muertes de las mujeres, de las adolescentes mexicanas porque, como dice el personaje de La niña: « No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros.» [Liddell, 2011(a): 41]. Gracias a la incorporación de canciones interpretadas por los mariachis y por el violonchelista, Liddell, como ocurre en el texto de Ripoll *Unos cuantos piquetitos*, pone de manifiesto las lecturas interesadas que se hacía de ellas en la sociedad patriarcal. En efecto, todas ellas permiten estructurar la obra en torno a músicas conocidas del lector/espectador y toman especial incidencia en el conjunto de la pieza. Como sería el caso de la canción «El preso número 9» de Roberto Cantoral que expresa la violencia machista:

El preso número 9 ya lo van a confesar,  
 está encerrado en la celda con el cura del penal  
 y antes del amanecer la vida le han de quitar  
 porque mató a su mujer y a un amigo desleal.  
 Dice así al confesar:  
 Los maté sí señor  
 y si vuelvo a nacer  
 yo los vuelvo a matar. [Liddell, 2011(a): 45]

A partir de la confesión de Getse, se abre una extrapolación de esta vivencia femenina personal al conjunto de mujeres que sufren, en silencio, o mejor dicho silenciadas por la sociedad: « Una vez un hombre al que amaba muchísimo (y él también me amaba), seguramente el hombre al que más he querido en mi vida, me dio

una hostia.» [Liddell, 2011(a): 41]. Todas estas mujeres están unidas por el dolor psicológico, contrapuesto con los ejercicios de gimnasia que desarrollan en el escenario para, así, sentir una dolencia física:

ANGÉLICA: [...] Hice una pelota con mi puto cerebro  
para reventar a patadas mi puta inteligencia.  
Y fue así como me entregué por completo a la superficie.  
Me entregué por completo al mundo de la fuerza.  
Para compensar mi debilidad con el puto mundo de la fuerza.  
Y me puse a currar cuatro horas seguidas en el gimnasio  
y sólo encontraba alivio en la casa de la fuerza  
en el ejercicio de la fuerza. [Liddell, 2011(a): 62]

La dramaturga hace especial hincapié en su experiencia personal. Tanto es así que divulga al público su historia más sórdida a través de la proyección de hojas de su diario, pero también de la lectura de las cartas que David Fernández, su excompañero sentimental, en la vida real, le había escrito. En este sentido, este vómito de sentimientos ya había sido protagonista de dos acciones de Liddell, *Anfaegtelse* (2008) y *Venecia* (2008), que se incluyen en esta obra de manera íntegra. Lo mismo que ocurre en *Te haré invencible con mi derrota*, donde la dramaturga se autolesiona, pero esta vez es el desamor la causa de estas heridas:

Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él me viera.  
Y esa es la verdadera razón por la que me corto el cuerpo, por amor.  
Y hubiera hecho cualquier cosa que él me hubiera pedido.  
Y cuando ya estaba dispuesta a darle todo,  
esta persona a la que amaba con locura  
empezó a tratarme como una mierda.  
O siempre me trató como una mierda y yo no me daba cuenta.  
Me machaba sin parar.  
Por cualquier cosa.  
Empezó a darme hostias.  
No eran hostias físicas, pero eran cosas que dolían mucho,  
mucho, mucho.  
Me decía cosas que me hacían sentir como una mierda.  
Bueno, era una caricia y una hostia. [Liddell, 2011(a): 52-53]

Con ello, Liddell vuelve a marcar una distancia entre dolor psicológico y dolor físico. Como la mujer protagonista de *Unos cuantos piquetitos*, Angélica, tanto el personaje como la persona real, se da cuenta de su error en perdonar, como lo aconsejaba Elena Francis, a su pareja sentimental:

Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él me viera.  
 Pero hoy me arrepiento de haberle perdonado  
 Porque hay gente que no merece ser perdonada. [...]
   
 Alguien que te humilla así no merece el perdón. [Liddell, 2011(a): 54]

Esta toma de conciencia permite enlazar su vivencia con la violencia de género de México porque el amor se asocia a la violencia, porque el amor es dolor<sup>64</sup>:

Y al día siguiente, ya a sangre fría, lo que me dijo fue: «Te merecías ésa y cien más por lo que me has hecho». Y me asusté y fue por esa frase que yo decidí dejar de amar, dejar de amar por una decisión, obligarme y hacerme daño un día detrás de otro día, silenciar mi propio corazón... [Liddell, 2011(a): 42]

Es importante subrayar que en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* el personaje de Agnes muere a manos de su amante serbio. Ella era consciente de que se trataba de un criminal, pero necesitaba, a través del amor y, por consiguiente, del sexo, sentirse viva. Aquí, el personaje de Angélica también se convierte en objeto sexual, como apuntan los juegos a los cuales se presta en la red, para paliar su soledad. Así, el sexo ya no representa al amor, sino una manera de no estar sola –una afirmación que se encuentra plasmada en numerosas de sus obras en las que las protagonistas son prostitutas—. En cambio, al hacer referencia en las violaciones que se producen en México, el sexo adquiere una connotación más

<sup>64</sup> «LOLA: Te meteré el brazo por el culo. / Trituraré a polvos tu puto culo muerto / con mi brazo. / Así sabrás lo que es el amor.» [Liddell, 2011(a): 74].

que negativa, puesto que es una causa de muerte frecuente<sup>65</sup>. En otras palabras, la propia protagonista del coito no se presta a ningún juego, sino que es obligada, ultrajada y muerta, sin otro camino de salvación posible:

No te han violado en Ciudad Juárez.  
Entonces confórmate.  
Para sufrir te tienen que violar o disparar,  
así, en plan humanidad.  
Además,  
una puta mejicana no sufre por amor.  
No te da coñazo con eso del amor.  
La violan y punto. [Liddell, 2011(a): 87]

La pieza se desliza para centrarse exclusivamente en la violencia de género sufrida por las mexicanas, aunque también se busca una lectura crítica de lo que ocurre en el país y en el resto del mundo. En un principio, México se presenta como un posible destino para que Angélica pueda encontrar de nuevo el amor:

ANGÉLICA: [...] Ojalá tuviera 20 años menos, me cago en la puta.  
Ojalá tuviera 20 años menos.  
Así podría empezar de nuevo.  
Así podría salir a la calle a buscar el verdadero amor.  
Podría largarme a México a buscar el verdadero amor.  
A recibir hostias.  
Porque el amor es recibir hostias. [Liddell, 2011: 65]

Pero, poco a poco, gracias a los testimonios de las tres actrices mexicanas pone de relieve la imposibilidad de encontrar un lugar seguro. A través del personaje de María, Liddell apunta que la belleza, como en *Y como no se pudrió... Blancanieves*, es un lastre que estimula la depravación humana:

---

<sup>65</sup> A diferencia del caso de Blancanieves, violada incesantemente por los soldados, que espera, mientras agoniza, que la muerte la pueda salvar de la tortura que es su vida.

MARÍA: Y es que como mujer no puedes evitar sentirte mucho más vulnerable y desprotegida, por este hecho que nos ha marcado a todas son los casos de estas niñas que se han robado para violarlas, tenemos una ciudad tapizada con sus rostros y cuando tú las miras te das cuenta de que son hermosas, muy bellas y pareciera que las eligieron por ser tan jóvenes y bonitas. [Liddell, 2011(a): 101]

Liddell muestra su atención a las diferentes víctimas y les otorga o, mejor dicho, les devuelve su nombre y apellidos para que el mundo sepa quienes fueron. Con el caso concreto de Paulina Elizabeth Luján Morales, la pieza de la dramaturga adquiere un componente periodístico, al estilo del teatro documento impulsado por Peter Weiss<sup>66</sup>:

El número 02758 estaba escrito en el brazo de Paulina Elizabeth Luján Morales cuando encontraron su cuerpo tirado en un camino de tierra por la carretera a Aldama. Eran los números de la matrícula del coche donde fue raptada, violada y asesinada. Paulina tenía 16 años. [...] Y fue raptada  
y fue violada  
y fue golpeada  
y fue arrollada por el coche donde fue violada  
y fue asesinada  
para finalmente dejar su cuerpo tirado en un camino de tierra por la carretera de Aldama. [Liddell, 2011(a): 110]

Como sucederá en otras obras de Liddell, por ejemplo, *Y los peces salieron a combatir* o en *Pared* de Itziar Pascual, aparecen datos concretos que permiten rastrear partes del conflicto del que se está tratando:

El 6 y 7 de noviembre de 2001 fueron encontrados los cuerpos de ocho mujeres en un antiguo campo de algodón de Ciudad Juárez.

---

<sup>66</sup> Ya he tratado su aportación en el campo teatral al estudiar, en el capítulo anterior, la pieza de Laila Ripoll titulada *El convoy de los 927*.

Algunos cuerpos tenían las manos atadas con las cintas de sus zapatos.

De las ocho muertas que alguien escupió en el descampado junto a la carretera aquel mes de noviembre, sólo tres fueron identificadas. Las mujeres en México son víctimas hasta después de muertas. [Liddell, 2011(a): 113]

Frente a la despersonalización que aparecía en *Unos cuanto piquetitos* de Laila Ripoll y *Pared* de Itziar Pascual en un intento de evidenciar una lacra social que puede representar a cualquier persona, en *La casa de la fuerza*, Liddell destapa la identidad concreta de cada una de las víctimas a las que alude, incluyéndose a ella misma<sup>67</sup>, para que no sean voces que caigan en el olvido. En otras palabras, la dramaturga escupe la verdad más cruenta de un país que no respeta los derechos de las mujeres, vistas como culpables de su suerte, en una sociedad machista, donde el hombre es el cimiento intocable:

Consideran que el estereotipo que se ha permeado en los casos de feminicidio ha sido perpetuado a través de una cultura de impunidad alrededor de la posición subordinada de las mujeres, y citan como ejemplo el Código Penal estatal, el cual considera que si hay provocación por parte de una mujer en el delito de violación, la pena es atenuada. Y en el caso de rapto, si el hombre que roba a una mujer se casa con ella, la conducta se despenaliza. Y señala también cómo estos estereotipos han llevado a culpar a las mujeres de la violencia que es ejercida en su contra, ya sea por su forma de vestir o su comportamiento en la sociedad. [Liddell, 2011(a): 114]

Un país cuya violencia de género llega a su paroxismo, mientras que en España<sup>68</sup> tampoco se actúa en consecuencia porque: «La idea

<sup>67</sup> «Me expongo voluntariamente, yo mujer,/a vuestros insultos y humillaciones/ para fortalecer la repulsión que siento por todos vosotros, hombres.» [Liddell, 2011(a): 118].

<sup>68</sup> En 2004, en el periódico madrileño *Diagonal* se publicó la pieza extremadamente breve, *Enero*, donde Liddell, del mismo modo que la última parte de *La casa de la fuerza*, ahonda en esta labor periodística de recuento de mujeres muertas a manos de sus maridos. Esta vez el conflicto se centra en las víctimas

del hombre persistirá con independencia de vuestra vida y de vuestra muerte. La naturaleza os ignora.» [Liddell, 2011(a): 43]. Para la dramaturga, la única salida posible es que: «sobrevivan los débiles, porque si sobreviven los fuertes estamos perdidos.» [Liddell, 2011(a): 109]. Se trata, pues, de una clara denuncia de la actitud masculina frente a la debilidad física de la mujeres. De ahí la necesidad de ejercitar el cuerpo femenino para crear esta casa de la fuerza y, así, paliar esta debilidad inherente.

---

españolas, un total de nueve, que tuvieron lugar durante el mes de enero, lo que permite evidenciar un correlato entre las mujeres mexicanas y las españolas.

#### 4.1.2. La mujer al cuidado del enfermo en dos piezas de Itziar Pascual

El envejecimiento de la población conlleva el replanteamiento político, económico y social de la mayoría de países de la Unión Europea. Si nos centramos en la etiqueta de la dependencia, esta afecta cada vez a más hogares que se encuentran bajo la necesidad de cuidar de una persona mayor que sufren algún trastorno sanitario: enfermedades (ya sea crónicas o de otras índoles como sería el Alzheimer) o minusvalías que dificultan un pleno desarrollo de las tareas cotidianas. Esta situación configura el escenario de la aparición del cuidador informal, es decir, la persona, en mayor medida procedente del ámbito familiar, que se encarga a diario, o casi, de ayudar a facilitar al individuo dependiente en su día a día. Según diferentes informes y estudios realizados por el Ministerio de Sanidad, la mujer asume con mayor frecuencia (un 80%) este papel. Este claro predominio femenino está íntimamente relacionado con la «teoría de la socialización» [Crespo López y López Martínez, 2008: 6] que otorga al hombre un desarrollo fuera de las paredes de la casa, mientras que las mujeres quedarían a cargo del ámbito doméstico. En este sentido, la figura de la esposa o de la hija son las que se encargan, principalmente, de esta labor.

A pesar de la lucha por la igualdad de género y el acceso a la mujer al mundo laboral, es preocupante comprobar que sigue siendo el colectivo femenino el encargado de esta función cuidadora. En dos obras, *Jaula y Despedida*, Itziar Pascual hace especial hincapié en esta labor femenina en primer lugar, para darles una voz y, por consiguiente, una visibilidad a pesar de estar confinadas en sus hogares y, en segundo lugar, para evidenciar la necesidad de

mayores ayudas para aligerar el peso que conlleva esta dependencia del enfermo.

#### 4.1.2.1. *Jaula*

Esta pieza teatral, publicada en 2003 y estrenada en 2004 bajo la dirección de Esperanza de la Encarnación en un espectáculo colectivo de la AMAEM «Marías Guerreras» titulado *Piezas de bolsillo*, pone en escena a dos personajes, un matrimonio de avanzada de edad, Hombre, enfermo de Alzheimer, y Mujer, convertida en cuidadora de su marido:

MUJER.- ¿Lo peor? La sensación de no poderle dejar solo.  
 [...] Me he convertido en la guardiana de su sombra.  
 ¿Lo peor? Lo peor siempre son las preguntas.  
 [...] ¿Lo peor? Esos momentos intensos de lucidez.  
 [...] ¿Lo peor? Esa soledad que se clava como agujones.  
 [...] ¿Lo peor? No poder detener el tiempo y las preguntas. [Pascual, 2003(e): 100]

La elección de esta enfermedad concreta como punto de partida de la reflexión no es una coincidencia. Si nos fijamos en la trayectoria dramática, analizada hasta el momento, de Itziar Pascual, se puede apreciar un profundo apego al rescate de la memoria y de las figuras sumidas en el olvido. De manera que la enfermedad de Alzheimer, al atacar directamente la parte memorística del cerebro, entre otras dolencias, entronca con el propósito teatral de la

dramaturga. En otra pieza, *Despedida*, se puede apreciar una pequeña reflexión sobre esta enfermedad:

ÁGUEDA.- ¿Y si se nos va la cabeza como a papá? (*Silencio.*)  
 MARINA.- (*Aparte.*) Un día, de repente, empezó a mirar extraño.  
 La mirada torva, las ideas confusas, el miedo.  
 El pasillo se le había llenado de voces turbias.  
 Decía que estábamos armando un complot.  
 Un pacto para matarle, para hacerle daño.  
 [...] Desde entonces sé que estar cuerdo es un trabajo cotidiano.  
 Dejarse marchar es muy fácil, lo difícil es quedarse en este lado.  
 En el lado en el que se toma decisiones, se ponen lavadoras.  
 En el lado en el que bajas la basura y reciclas papel y vidrio.  
 En el lado en el que te haces preguntas y te sientes culpable.  
 [Pascual, 2005(g): 218-219]

Los personajes entrarán en una dialéctica, de forma indirecta, ligada al paso del tiempo y a este olvido que solo tiene lugar en uno de los dos sujetos; se trata, pues, de la representación de un discurso de dos soledades ensimismadas, que quedan retratadas en los soliloquios de los diferentes personajes que, a pesar de vivir bajo el mismo techo, nunca logran entrecruzarse. Es como si fuesen dos vidas paralelas que jamás podrán volver a confluír, excepto durante los paseos en el parque, que constituyen la única distracción de la pareja y, por consiguiente, el único momento de paz entre ambos:

MUJER.- Cuando paseamos, caminamos a la vez, el mismo paso.  
 El mismo ritmo, la misma respiración, en silencio.  
 Entonces no necesito nada más, eso y una tarde larga.  
 Sin palabras, sin preguntas, nada, él se agarra a mi brazo.  
 Y entonces me reinvento nuestra historia y lo que fue.  
 [Pascual, 2003(e): 103]

Las primeras palabras (no se atribuyen a ninguno de los dos personajes por lo que se intuye que procede de una voz en *off*) que abren la obra se perciben como un prólogo en el cual se destaca, como en el caso de *Pared*, el propósito y el tema del conjunto de la pieza teatral:

¿A quién hablo? ¿A quién me dirijo? ¿Debe haber alguien ahí, oyendo, escuchando, asintiendo, para que tenga sentido lo que digo? ¿Qué ocurre si hay alguien, pero ese alguien no me escucha? ¿Qué ocurre si no hay nadie? ¿Qué pasa si no hay nada, fuera? ¿Tiene obligatoriamente que haber alguien para que mi discurso sea inteligible, comprensible, *real*? ¿Estoy obligado a la locura, a la borrachera, al sonambulismo, a la fiebre delirante o al sueño si hablo sin que nadie me escuche? ¿O aun peor, estoy obligado a hacer teatro? ¿Es eso teatro? ¿Qué teatro? [...] ¿Si hablara ante un ataúd, tendrían sentido mis palabras? ¿Si hablara ante un carrito de un niño, tendrían sentido mis palabras? ¿Si hablara solo, pero escuchado por alguien que permanece escondido en algún lugar, sin que yo lo sepa, serían válidas mis palabras? [...] ¿Nunca han visto a la gente hablar sola? [...] ¿No se dan cuenta de que el mundo está lleno de soledades? ¿Quién les ha dicho que alguna vez fueron escuchados? ¿Qué certeza han tenido de ser escuchado? ¿Sólo porque había alguien presente? [...] ¿Si no existe el otro, si no existe ni siquiera la hipótesis ilusoria del otro, no habrá discurso, ni comunicación, ni verdad? ¿Si no existe un alguien a quien interpelar, nada de lo que aquí diga tendrá sentido? [Pascual, 2003(e): 96-97]

Desde el inicio de la obra, se puede comprobar una gran importancia del paso del tiempo, que se configura como único elemento que vuelve imposible el encuentro de los dos personajes. La Mujer parte de un tiempo abstracto que se basa en el afán de superar la situación a la que se ve obligada a enfrentarse:

MUJER.- Qué paciencia.  
 No hay paciencia suficiente en el mundo.  
 A veces, sin querer, acabas enfadándote.

Has repetido tantas veces las mismas cosas.  
[Pascual, 2003(e): 99]

En cambio, el Hombre suma el tiempo concreto, el paso de las horas. Él narra su cotidianidad en un tono aburrido, ya que su vida parece desarrollarse dentro de unos mecanismos y de una periodicidad invariables. Por tanto, ambas reflexiones intentan dar cuenta de la finitud de la vida:

El tiempo.  
El tiempo deposita sus huellas en el lienzo del cuerpo.  
Sobre los pasos cansados.  
[...] El tiempo.  
El tiempo deposita sus huellas sobre los miedos.  
Y los hace más profundos y vigorosos. [Pascual, 2003(e): 97]

Estos miedos a los que se alude quedan registrados, en el lenguaje del Hombre, a través de la metáfora de la jaula, que da título a la obra:

HOMBRE.- Ella se empeña en cerrar las persianas de los balcones.  
Nunca se lo he dicho, pero verla cerrar la casa me ahoga.  
No ver la calle me hace sentir encerrado en una jaula.  
Una jaula de la que no puedo salir, porque está muy dentro. [Pascual, 2003(e): 104]

La afición del hombre por ver el agua caer del grifo permite una comparación entre el sumidero y la vida que va pasando:

Por el sumidero se va el agua.  
Por el sumidero se va el hombre de pelo blanco.  
Por el sumidero se van las noticias del día.  
Por el sumidero se va el puñetero fútbol.  
Por el sumidero se va el hombre con bigote.

Por el sumidero se va la vida y la memoria. [Pascual, 2003(e): 99]

Se percibe que, con el agua, el Hombre intenta lavar sus contrariedades y dejarlas fluir como si se tratara de un reloj de arena que se iría acercando al fin:

HOMBRE.- Ay de mí, ¿Pena mortal? Es un pasodoble muy triste.

De repente me ha dado mucha pena, es como si, como si, no pudiera volver, como si no tuviera lugar, como si, como si no le quedara más que el camino del agua, seguir, seguir marchando y esperar a que llegue el sumidero, un sumidero lo suficientemente grande para engullirte. [Pascual, 2003(e): 105]

El elemento del olvido, otro pilar propio de la reflexión propuesta a través de la enfermedad, se presenta mediante una especie de tira y afloja entre los dos protagonistas. El Hombre no se da cuenta de su situación real, de su estado de salud; él mezcla la realidad y la ficción en su discurso, como demuestra la confusión de la figura de Aznar con el portero. El personaje masculino expresa su afán de terminar las vacaciones para, así, volver a su ritmo de vida laboral:

HOMBRE.- Creo que voy a volver al trabajo, las vacaciones me aburren.

Para unos días están bien, se descansa y se dan algunos paseos.

Pero empieza a aburrirme tanto fútbol y tanta televisión.

Voy a volver al trabajo, que me gusta estar en la oficina. [Pascual, 2003(e): 101]

Por otro lado, Mujer se ve constantemente obligada a asumir el papel de la persona que recuerda; entra en constantes dialécticas con Hombre porque ella tiene que mantener un estado de vigilancia firme. De hecho, el personaje masculino, en un posible momento de lucidez, se da cuenta del cambio que ha sufrido su esposa: «Los

años le han agriado el carácter, era mucho más dulce. Ahora grita, me confunde con sus reclamos, me aturde.» [Pascual, 2003(e): 103]. Pero estos reclamos solo representan una muestra del trabajo que efectúa Mujer. Ella sostiene el peso de todos los olvidos de su marido:

MUJER.- Por el camino del parque nos saludan algunas parejas.  
 No muchas, personas que él conoce desde hace años.  
 Dice adiós, cortés, y cuando ya están lejos me pregunta.  
 ¿Ésos quiénes son? Sí, claro, los de la tienda de muebles.  
 Y se crea un silencio que dura una vida y un segundo.  
 ¿Y tú como te llamas?, me dice bajito, de repente.  
 ¿Quién eres?  
 Yo miro al suelo y me fijo en sus zapatos negros, relucientes. [Pascual, 2003(e): 103]

Estos olvidos constantes sumergen al personaje femenino en la expresión de un conflicto interno:

MUJER.- Me dice que mañana vuelve a la oficina, que tiene mucho trabajo.  
 ¿Qué oficina?, le pregunto. ¿Qué trabajo?, le pregunto. ¿Dónde?  
 ¿Es posible que se le haya olvidado eso también? ¿Es posible?  
 Él me mira extrañado, como si observara a un fantasma.  
 Me alejo por el pasillo, con una sensación de ahogo en el alma. [Pascual, 2003(e): 101]

Esta sensación de ahogo en el alma enlaza directamente con la paciencia, un lugar común en la dramaturgia de Itziar Pascual. En su ensayo «La edad de la paciencia», la escritora propone alentar a las mujeres a seguir luchando para poder reivindicar un lugar propio en

el mundo. En este sentido, la situación vivida por Mujer, esta «mujer-bisagra», corresponde a un ejemplo de falta de medios y ayudas del estado concebidos para apoyar a las familias con enfermos a su cargo, cuyo peso recae, como es de esperar en una sociedad patriarcal, en la mujer, quien se erige como la portadora de la domesticidad:

MUJER.- A veces creo que yo también estoy cayendo ahí, en esa rueda.  
 En la rueda de repetir y repetir mil veces las mismas cosas.  
 No hay paciencia suficiente en el mundo, no hay paciencia.  
 [...] Si, en fin, yo me marchara antes, estas cosas pasan.  
 A quien podría recurrir, porque él necesita ayuda, la necesita.  
 Pero hay tan pocas ayudas, falta asistencia, faltan centros. [Pascual, 2003(e): 101]

Esta pesada carga se convierte en una especie de espiral alienante a través de la que es imposible construir una vida desvinculada de la enfermedad. En el tramo final de la pieza, Mujer intentará rebelarse contra esta lacra que debe arrastrar. Se inventará explicaciones para encarar la enfermedad de su marido como si pudiera, así, sentirse más aliviada:

MUJER.- A veces pienso que la ciencia y los médicos se equivocan.  
 Que esos agujeros, esos vacíos, en los que se pierde, no son otra cosa que los agujeros de nuestra Historia.  
 Si el mundo me ha olvidado, ¿por qué tendría que recordar?  
 Una especie de venganza contra el mundo, pero a la española.  
 [...] A veces pienso que todo esto es una paradoja del destino.  
 Si creyera en Dios, pensaría que es un castigo cruel.

[...] Así que me pregunto cómo seguir hasta el final.  
[...] Se necesita algo que no es paciencia, ni perdón,  
ni calma, ni ternura, pero que tiene de todo un poco.  
[...] Y recordar que no siempre se puede cerrar un  
grifo.  
A veces, también, pienso dónde están los que le  
olvidaron.  
Todos los que perdieron sus obras, los que negaron  
su valía.  
Los que miraron para otro lado en los días del regreso.  
Y a esos hijos de puta les deseo una vejez sin  
memoria. [Pascual, 2003(e): 105-106]

El rencor que siente hacia la falta de ayuda que recibe se traduce por su deseo de invocar la desmemoria en los que se esconden tras las leyes y las reformas que entorpecen el desarrollo de los enfermos a la vez que condenan a sus cuidadores. La memoria también es el punto de partida de la obra de Pascual *Despedida*, ya que, a través de la vivencia de su madre, Águeda y Marina, dos hermanas, consiguen desentrañar parte de sus diferencias, pero también de sus similitudes.

#### **4.1.2.2. *Despedida***

Esta obra de Itziar Pascual, publicada en 2005 y estrenada el mismo año, junto con la pieza *Nana*, en un espectáculo titulado *Papeles de mujer* dirigido por Pepa Sarsa en el Teatro Galileo de Madrid, pretende denunciar el papel adjudicado a las mujeres por los valores patriarcales. En este sentido, la dramaturga propone, a través de cuatro personajes femeninos, dos de ellas, la Mujer

madura, madre de Marina y Águeda, que solo será escuchada mediante el recurso de la voz en *off* y Mónica, que irá apareciendo y desapareciendo de la escena, tienen un protagonismo menor. A diferencia de la pieza anterior, donde el enfermo estaba en la propia casa, aquí, el lugar en el que se desarrolla la acción será el ambiente hospitalario, como también ocurre en otra obra de la dramaturga, *Nana*. Se puede intuir que la puesta en escena de enfermos permite un reencuentro con la intimidad más profunda de los seres humanos. En efecto, estas cuatro mujeres, entre reproches y alabanzas, irán poniendo sobre la mesa sus sentimientos respecto a la vida que llevan.

Antes de entrar en el conflicto de Marina y Águeda, dos hermanas treintañeras que se encuentran en el hospital en el que está ingresada su madre, es conveniente destacar la recuperación, una vez más, del tema de la memoria. La figura de la madre sirve de punto de conexión entre el pasado y el presente, puesto que es ella quien recuerda a Mónica, compañera de penas durante el episodio de la Guerra Civil y del trauma del exilio:

ÁGUEDA.- ¿Te dice algo el nombre de Mónica?

MÓNICA.- (*Presta atención y sonrío.*)

MARINA.- ¿Mónica? ¿Por qué?

ÁGUEDA.- Mamá se ha despertado llamándola. Repetía su nombre todo el rato. ¿Es una enfermera?

[...]

MARINA.- Era la mejor amiga de la tía. Ella me contó que era una mujer muy alegre.

[...]

ÁGUEDA.- ¿Sabes dónde está?

MARINA.- Murió poco después de la guerra. Tendría veintitantos.

MÓNICA.- Morirse con ganas de vivir es de lo más latoso. Tantas cosas buenas perdidas... ¡Qué desastre! Dichosa guerra... [Pascual, 2005(g): 213]

Esta recuperación de los recuerdos conlleva una resurrección del pasado, un pasado tanto histórico como íntimo. Se puede constatar un juego dialéctico entre el pasado y el presente en el que el pasado sirve de punto de partida de cualquier tipo de reflexión. En su lecho de muerte, Mujer madura solo puede resucitar sus recuerdos para poder asimilarlos y, así, ordenar su vida a la espera de su cercana muerte. Esta situación recuerda en sumo grado la visita del esqueleto en la habitación de Frida Kahlo, en *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll, que, anunciador de su próximo fallecimiento, le invita, aunque de manera indirecta, a recordar episodios pasados. Tanto es así que la presencia repentina de Mónica es simplemente fruto de esta tarea memorística:

VOZ DE MUJER MADURA.- ¿Quién te ha dejado pasar?  
*(Pausa.)* Yo te conozco. *(Pausa.)* Han pasado muchos años. Tú estabas en la foto. Un retrato en blanco y negro. Con mi madre. Tú eras su mejor amiga. *(Pausa.)* ¿Mónica? Eres Mónica, ¿verdad? [...] ¿Vienes a anunciarme el final? ¿Es eso? Tengo miedo a morirme, Mónica. No sé si me quiero morir. Soy joven. La vida que tengo no es tan mala. [...] Mónica quédate un rato. Quiero que me cuentes de ti y de las cosas raras que has visto y extrañas que has visto. ¿Mónica? Te oigo muy bajito, como cuando el móvil no tiene batería... ¿Mónica? ¡Mónica! [Pascual, 2005(g): 203]

Las propias hijas de Mujer Madura darán cuenta de este temor por la pérdida de la memoria:

ÁGUEDA.- ¿Nos pasará a nosotras también?  
 MARINA.- ¿El qué?  
 ÁGUEDA.- Ir perdiendo. Perdiendo la memoria, la libertad, la capacidad de estar sola, de hacer lo que quieres. Perdiendo los amigos, la salud, los nervios, el derecho a elegir donde estar con quién... Ir perdiendo, hasta convertirte en alguien que paga y calla. [Pascual, 2005(g): 214]

Dicho temor se puede equiparar al expresado en la obra *Jaula* por el personaje de Mujer cuando lleva a cabo su reflexión sobre el tiempo y sus estragos. Pero también con otra pieza de la dramaturga madrileña, *Memoria*, en la que dos hombres se disponen a memorizar una lista de cosas para no perder su capacidad cerebral.

Por otro lado, Mónica representa a una madre que ha perdido a sus seres queridos y se ha extraviado ella misma:

MÓNICA.- Ya ves. Aquí ando entre madres e hijas, yo que fui por tan poco tiempo hija y por menos tiempo madre... Quien me iba a decir a mí que iba a creer en la reencarnación. [...] Quiero creer que mi niña tiene derecho a vivir una vida decente. Con comida, con salud, con amor, con alegría. Quiere que mi niña tenga oportunidades. Quiero lo que quieren todas las madres, las vivas y las que no. [...] ¿Sabes María? Yo creo porque no tengo nada que perder. Tú tienes una hija, dos nietas y hasta bisnietos, pero yo... Yo lo perdí ya todo, ¿qué pierdo creyendo? [Pascual, 2005(g): 227]

En esta situación existe cierto correlato con otro personaje de Itziar Pascual y, más concretamente, con Isadora de *Père Lachaise*. Este personaje femenino, convertido en alma errante, partía cada día, desde el cementerio, en búsqueda de sus hijos muertos por las calles de París. Así, pues, la presencia de Mónica permite destacar la profunda vinculación o, al menos, sensibilidad de Itziar Pascual por estas pérdidas silenciadas. Tanto Isadora como Mónica comparten otro rasgo común: ambas entablarán una relación dialógica con las mujeres más jóvenes de las respectivas obras dramáticas. En el caso de Isadora, esta mantiene un diálogo entrecortado con Carlota; por lo que atañe a Mónica, conversará con las dos hijas de la Mujer madura. De modo que las dos madres sin hijos se ofrecen como guardianes y protectoras de estas mujeres jóvenes:

ÁGUEDA.- Mamá siempre decía que la tía María le había asfixiado la vida.

MÓNICA.- (*Se acerca a ambas. Afectuosa.*) Por eso estoy aquí. Por eso me manda vuestra abuela. Ella vendría, pero dice que le faltan las fuerzas. Me dijo: Ve tú, maintenant, a enseñar a las chicas. Para hacer de ellas dos mujeres de provecho. [Pascual, 2005(g): 215-216]

La postura vital de Mónica se contrapone con la vivencia de la Mujer madura, quien, después de traspasar la frontera pirenaica, pudo sacar adelante a su familia:

ÁGUEDA.- ¿Marchó a Francia como la tía?

MARINA.- No pudo alcanzar la frontera. A su marido le llevaron preso. (*Un instante. Recordando.*) Al penal de Ocaña, y ella se quedó en Madrid.

MÓNICA.- Ocaña no. Tu madre ya no se acuerda. Estaba en el Dueso. Y nos quedamos en Madrid, con más que Dios talento.

MARINA.- Vio como su hija se moría de hambre en los brazos.

MÓNICA.- (*Pausa.*) Con los bombardeos a mí se me había parado la leche y no tenía nada que darle. La debilidad, las fiebres... Dichosa guerra. [Pascual, 2005(g): 214]

Esta posibilidad le llevó a convertirse en una mujer fuerte y luchadora. Se puede comprobar esta lucha, aunque sea de manera más bien efímera, en la elección del nombre de su segunda hija, Águeda:

VOZ DE MUJER MADURA.- [...] ¿Has visto a mis chicas? Qué distintas son. Marina salió al a familia de Rafa y Águeda... (*Pausa.*) El nombre lo elegí yo. Santa Águeda era por entonces el único día del año en el que las mujeres mandaban. Yo quería que mi hija pudiera tener su trabajo, su sueldo, su lugar político. Que no pasara por lo que pasamos nosotras. [Pascual, 2005(g): 236]

Esta misma idea ya aparecía en *Père Lachaise* a través del personaje de Carlota cuyos abuelos no querían recurrir a ninguna alegoría a la hora de escoger un nombre para su nieta. De manera

que se percibe un intento de combatir una especie de determinismo, relacionado con las mujeres, que vendría implícito en el nombre.

A pesar de que las dos hermanas se erigen como figuras totalmente contrapuestas, se puede apreciar ciertos puntos de conexión en su pensamiento. Marina, la hermana mayor, tiene un trabajo y una vida familiar que le obligan a tener un ritmo de vida frenético. Águeda, solterona con afán de maternidad, se dedica incondicionalmente a su trabajo, lo que le aleja de la vida social. Estas dos personalidades divergentes aprovechan el encuentro en el hospital para sincerarse desde los reproches más amargos hasta la intimidad más honda de sus pensamientos. En pocas ocasiones se opera un diálogo directo entre las dos mujeres, sino que la obra se vertebra mediante un entrecruce de monólogos yuxtapuestos, lo que permite evidenciar los sentimientos más profundos de los personajes femeninos.

La vida de Marina le imposibilita a estar junto a su madre durante su enfermedad. Esta actitud, incomprensible en un principio por Águeda, lleva a la hermana menor a adoptar un tono sarcástico:

ÁGUEDA.- (*Aparte.*) Un día más.  
 El historial de las viejas excusas.  
 Las excusas de siempre.  
 El tráfico, las obras, aparcar.  
 El catarro de la niña.  
 [...] La rabieta del niño.  
 [...] Menos mal que este año es de sequía absoluta.  
 Si no la culpa del retraso sería de las tormentas. [Pascual, 2005(g):  
 205]

Águeda expresa su enfado respecto a la actitud de su hermana, puesto que imagina que esta se desentiende del estado de su

madre. La hermana menor tiene la sensación de que debe soportar sola todo el peso de la enfermedad de su progenitora<sup>69</sup>:

ÁGUEDA.- A veces me gustaría decirle, déjate de excusas.  
 Deja de excusarte por una vez en tu vida.  
 Deja de echarle la culpa al tráfico, a tus hijos.  
 Al jefe que no te aguanta, al coche, al horario.  
 Deja de echar balones fuera y mírame a los ojos.  
 Deja de asumir que yo puedo con todo esto.  
 Porque no sé si voy a poder, ni a saber, ni sé si quiero.  
 Porque me duele sentirme tan sola en este pasillo.  
 Tan sola y tan huérfana de apoyos, tan rica de excusas. [Pascual, 2005(g): 206]

A la vez que recrimina la explotación de la que abusa, según sus propios términos, Marina en cuanto al cuidado de sus hijos por parte de su madre:

MARINA.- Mamá puede venir a casa siempre que quiera.  
 ÁGUEDA.- A recoger a tus hijos del colegio, darles de merendar, bañarlos, ponerles el pijama y darles la cena. Eso no es ejercer de abuela, es trabajar a destajo de canguro gratuita. [Pascual, 2005 (g): 212]

En este sentido, Itziar Pascual revela uno de los problemas crecientes en la sociedad: la falta de guarderías y de medios económicos para poder acceder a ellas, lo que obliga el traspaso del cuidado de los hijos a los abuelos.

Estas recriminaciones se contraponen a la visión de Marina. El supuesto desentendimiento, al que alude Águeda, se proyecta como una deficiencia temporal. Es de recordar que Marina compagina vida

---

<sup>69</sup> Es curioso comprobar que en la dramaturgia contemporánea cada vez se hace más latente esta discordia entre hermanos cuando uno de ellos se encarga del cuidado de uno de los padres enfermo. A modo de ejemplo, se puede citar la obra *Terra olvidada* del dramaturgo catalán Llàtzer Garcia.

laboral y familiar, lo que le impide disponer de mucho tiempo para otras cuestiones:

MARINA.- (*Aparte.*) Un día más.  
Corriendo, siempre corriendo.  
Perdiendo el culo para llegar a todo.  
[...] Y otra vez la pelea, el combate de aparcar, de llegar, de estar.  
La pelea de no ser devorada por este sillón que atrapa a la gente.  
La pelea de las suplicas, de las heridas, de las cosas pasadas.  
Las peleas del reparto de esto te toca a ti que yo ya he hecho bastante.  
A veces me gustaría decirle para, para de una vez con todo esto. [Pascual, 2005(g): 219-220]

Ella también se siente sola frente a los ataques y los reproches constantes de su hermana:

MARINA.- Deja de reprocharme que tú lo haces mejor, que eres más atenta.  
Deja de decirme que nunca fui la hermana mayor que tú querías.  
Deja de herirme, no soy de piedra, no soy una Super-woman.  
Deja de creer que yo puedo con esto, con mi familia y mi casa.  
Deja de atacarme, porque cada vez me cuesta más venir.  
[Pascual, 2005(g): 220]

A través de esta forma yuxtapuesta, se pone de manifiesto la presencia de dos soledades que, como en el caso del matrimonio de *Jaula*, corren en paralelo sin apenas cruzarse. Las dos hermanas mantienen dos posturas vivenciales totalmente en desacuerdo, lo que crea un clima de desconfianza mutua. Ambas se escudan y se defienden con el peso que cada una acarrea. Este punto de controversia constituye, a su vez, una similitud compartida entre ambas mujeres, ya que se encuentran en un estado de soledad que les provoca cierto miedo al futuro:

ÁGUEDA.- No sé qué me pasa. Me inquieta pensar que mamá pueda... Tengo miedo. Ya está. (*Pausa. Respira.*) Joder. Hay que ver lo que cuesta decir las frases simples, las cortas.

[...]

MARINA.- Yo le tengo miedo a perderme. A perderme por el camino. A no saber comprender lo que es de verdad y lo que no. Como papá. Como la yaya. (*Pausa.*) Creo que por eso voy corriendo a todas partes. Me apaño en hacer cosas pendientes, o en inventármelas si no las hay. Así no le doy demasiadas vueltas a las cosas. [Pascual, 2005(g): 239]

A falta de tener a otra persona, Águeda siente un gran temor por la pérdida de su madre que se constituye como único elemento motor de su vida. En cambio, Marina tiene miedo a heredar la enfermedad familiar del olvido, lo que le incita a mantener una actividad frenética. A pesar de esta diferencia de prisma, las dos mujeres no están conformes con la vida que llevan. Sus respectivas rutinas se transforman en un clima ahogador, pero, como subraya la propia Águeda, la flaqueza no es de rigor:

ÁGUEDA.- (*Aparte.*) Águeda, ¿qué te pasa? ¿Qué tienes?

Todo te hace daño, todo te hiere.

Sufres por cualquier cosa.

Eres muy sensible, lloras demasiado.

[...] Llorar es un signo de debilidad.

Así que un día dejas de llorar.

Empiezas a callar lo que sientes.

Empiezas a impedir que los demás sepan.

Pones la coraza de la rapidez mental. [Pascual, 2005(g): 207-208]

Las dos hermanas replantean el rumbo que debe seguir sus vidas. Cada una de ellas se propone afrontar este afán de superación de manera diferente. En efecto, Marina se dispone a escoger la vía de la huida, del alejamiento de los problemas. Después de una reflexión sobre sus condiciones laborales y su vida familiar a través de la que se da cuenta de su necesidad por alejarse de toda esta espiral que

ella misma se ha creado, Marina recalca su deseo por reencontrarse a sí misma lejos de los suyos: «Me gustaría marcharme de aquí. Perderme. Desaparecer. Refugiarme en un balneario, sola.» [Pascual, 2005(g): 228]. Por lo que atañe a Águeda, ella lleva a cabo una tarea de autocuestionamiento que le permite desembocar en sus verdaderas preocupaciones vitales. Todo su esfuerzo por cubrir los aspectos laborales y económicos deja de tener sentido y vigencia. A partir de ahora, una nueva Águeda se quiere abrir al mundo y, sobre todo, convertirse en una madre, en contra de los prejuicios sociales que suponen ser madre soltera:

ÁGUEDA.- (*Aparte.*) [...] Al principio, no pararte a pensar en ello.

La universidad, la carrera, el doctorado.

Primeros trabajos gratuitos o mal pagados.

Luchar por un buen trabajo, la autonomía.

[...] Luego buscar una casa, primero de alquiler.

La pelea con los bancos, el euríbor, la hipoteca.

[...] Algunos amantes, sí, nada fijo, algún cariño.

[...] Y te preguntas ¿cuál es tu propósito? ¿Qué quieres?

¿Qué es lo que más te gustaría hacer en la vida?

[...] Aprobar la carrera, el doctorado, la tesis, publicarla, sí.

Tener una casa, un trabajo decente, ser autónoma, sí.

Todos han sido deseos valiosos, luchas, te reconoces.

Pero nada definitivo, todo a plazos, a trocitos, te dices.

[...] No sabré, no podré, no tengo pareja, ¿tengo dinero?

Todas las cosas de los bebés cuestan una fortuna.

[...] ¿No será que quieres porque no tienes, por puro egoísmo?

¿No será que estás harta de oír “Tú no puedes entenderlo”,

Esa frase que te han repetido tantas veces mujeres con hijos?

[...] Y tú para cuándo, no te animas, mujer, y de chicos qué tal.

Y esas palabras te resbalan sin que te importaran nada.

[Pascual, 2005(g): 231-232]

Esta reflexión final del personaje de Águeda acerca de los problemas que suponen la maternidad, sobre todo cuando se quiere

ser madre soltera, se transforma en un punto de suma controversia en la definición de la «mujer-bisagra».

### 4.1.3. La maternidad

La maternidad, como ya apunté en otras partes del estudio, se constituye como una construcción histórica, «con una función biológica de trasfondo» [Lozano Estivalis, 2005: 209], propia de la sociedad patriarcal que deposita en la mujer el deber de perpetuar la especie. De manera que la procreación se ha convertido en un objeto inherente a la condición femenina, más allá de sus propios deseos personales: «Ser madre ha significado durante muchos siglos acceder a un estatus y a un reconocimiento social que [...] garantizaba a las mujeres la posibilidad de construir su identidad» [Lozano Estivalis, 2005: 210]. Esta visión cuadriculada impide, entonces, el pleno desarrollo de la identidad femenina. No obstante, ya entrados en el siglo XX y, más concretamente, a raíz del estudio de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, la teoría feminista empieza a reivindicar la existencia de otros caminos posibles. En efecto, la maternidad y, por consiguiente, la ausencia de esta, así como el aborto encabezan numerosos estudios cuyo punto de partida recae en la libertad incondicional de la mujer sobre su cuerpo. De manera que la función procreadora ya no representa la única vía de realización de la que dispone: «La maternidad ha estado ineludiblemente ligada al cuerpo de la mujer y en ocasiones se ha presentado en una ecuación determinista sobre una supuesta

condición femenina universal de la naturaleza: mujer= cuerpo= madre.» [Lozano Estivalis, 2005: 53]. El cuerpo de la mujer recupera su condición de sujeto sexuado, es decir que posee una vida sexual, que se libera del estigma de la obligación de la descendencia.

En el teatro español contemporáneo, esta temática encuentra su correlato en numerosos dramaturgos que inciden en esta cuestión de la libertad de la mujer frente a un posible embarazo. Así, la maternidad aparece bajo diferentes prismas: el deseo de ser madre, la frustración de no conseguirlo, la pérdida de un hijo durante el período de gestación, el aborto voluntario, la negación de tener descendencia o la adopción. Todos estos temas permiten acercarse a la mujer y a su cuerpo, a sus decisiones y anhelos en una reconstrucción de sentimientos muy íntimos.

En los textos de Itziar Pascual y Angélica Liddell, el tema de la maternidad adquiere características sumamente dispares. En *Nana* de Pascual, dos mujeres, dos amigas de la infancia, se encuentran en un hospital y comparten sus vivencias, sus miedos y deseos respecto a su nueva maternidad. Ambas están embarazadas; pero si la primera, Sofía, quiere ser madre, después de varios intentos, la segunda, Julia, toma la decisión de abortar, debido a su situación personal poco propicia para la llegada de un recién nacido. A través de estas dos posturas enfrentadas, la dramaturga madrileña construye a sus protagonistas que cuestionan el papel de la mujer en la sociedad actual y, por consiguiente, el estigma de ser madre, puesto que Sofía no concibe su vida sin la procreación y Julia no puede asumirla.

En el caso de Liddell, la maternidad se resuelve a una sola opción posible y válida: no ser madre. En una larga lista de piezas culminadas por *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), la dramaturga difunde su decisión personal de no tener hijos porque existe demasiado dolor humano para ello:

La fuerza contenida que explota en las piezas de Angélica Liddell procede la más terrible de las verdades: la desolación y soledad del ser humano, defraudado en sus sueños de amar y ser amado, la expresión de la fragilidad y la inocencia defraudadas, aniquiladas por la brutalidad y la barbarie, la transformación incluso en la vida, hasta el punto de que se diluyen las barreras entre el teatro y la realidad.

Es por todo ello que la autora toma la decisión de no tener descendencia: evitar así que se propague la maldad en el mundo, que la víctima pueda convertirse después en verdugo. Una manera radical de frenar ese mal que parece perpetuarse de generación en generación. [García Rodríguez, 2012: 174]

Según María Lozano Estivalis, «la mujer (construcción del imaginario social) puede ser una buena o una mala mujer: o madre o puta.» [Lozano Estivalis, 2000: 45]. Liddell escoge claramente la segunda opción. En otras palabras, se subcategoriza la función reproductora de la mujer, la buena, frente al placer, es decir el goce sexual, de la mala, que, como se expondrá más adelante, se exterioriza con la puesta en escena de varios personajes que encarnan prostitutas.

#### 4.1.3.1. *Nana* de Itziar Pascual

En esta obra, publicada en 2005 y estrenada junto a *Despedida* en el espectáculo dirigido por Pepa Sarsa, Itziar Pascual recurre de nuevo al universo hospitalario para ambientar la acción. *Nana* se desarrolla en una clínica y, más concretamente, en el servicio de Ginecología en el que se encuentran o, mejor dicho, se reencuentran dos mujeres, Julia y Sofía, amigas de barrio de la juventud, enfrentándose a la cuestión de la maternidad. La pieza tiene una estructura circular, ya que la enfermera es la encargada de abrir y cerrar la obra a través de la puesta en escena de una rutina hospitalaria, desde su mostrador, lo que crea la sensación de que la vida, después del encuentro entre las dos mujeres protagonistas, vuelve a su cauce.

La dramaturga decide representar el conflicto que provoca el asunto materno dentro de la sociedad patriarcal. De modo que se enfrentan, mayoritariamente, dos cuestiones que implican el embarazo en la mujer trabajadora: el bienestar socioeconómico y el miedo al nacimiento del hijo. Ambos planteamientos permiten indagar en el mundo laboral y fomentan un debate acerca del hecho de si tener un hijo depende de un deseo egoísta de los progenitores o, en cambio, marca una clara muestra de generosidad hacia el prójimo; esta misma reflexión se encuentra plasmada en el personaje de Águeda de *Despedida*, en el monólogo que cierra el apartado anterior.

Separadas por unas cortinas, en un primer momento, las dos mujeres no se ven. A partir del instante en el que las cortinas están corridas, Julia y Sofía se miran y se reconocen. Ambas eran amigas íntimas del mismo barrio, lo que propicia una recuperación de la

memoria a través de la que se retomará la complicidad entre estas dos mujeres, procedentes del mismo contexto socio-económico. A pesar de ello, ya desde el inicio, se percibe un gran cambio de actitud entre ambas. Sofía alardea de un bienestar económico que le permitió mudarse, mientras que Julia sigue viviendo con sus padres sin poseer ningún oficio concreto:

SOFÍA.- ¿Sigues por el barrio?

JULIA.- (*Asiente.*) Tú no.

[...]

SOFÍA.- Mi chico y yo compramos un piso en Sanchinarro.

JULIA.- (*No ubica bien la zona. La identifica.*) Eso es muy caro, ¿no?

SOFÍA.- ¿Y dónde no?

JULIA.- Ya. Vamos, que manejas. [...] Nos arreglamos con su pensión [la del padre] y con lo que traigo a casa. Cuando se puede...

[...]

SOFÍA.- ¿Trabajas?

JULIA.- En lo que sale.

SOFÍA.- (*Mira al suelo.*)

JULIA.- A partir de los treinta hay cosas que ya no te ofrecen. Limpio escaleras, cuido niños, reparto publicidad... La cosa está muy mal. [Pascual, 2005(f): 179-181]

La vida de Julia se ha agriado con el paso de los años porque es plenamente consciente de su imposibilidad de mejorar su condición socioeconómica, debido a la falta de medios y ayudas brindados por el estado:

JULIA.- Que ese mandato nos ha jodido la vida. ¿No somos el famoso *boom* de natalidad? Pues *Boom* en español significa no hay. No hay beca de comedor, no hay ayuda para la compra de los libros, no hay plaza en el instituto, no hay trabajo, no hay vivienda de protección oficial, no hay crédito del banco, no hay nada de nada. [...] Con trabajo, con un piso en Sanchinarro, con un marido, perdón, un chico, el mundo debe ser estupendo. [Pascual, 2005(f): 183]

Itziar Pascual pone de relieve las lacras de los gobiernos españoles, que se desentienden de los más desfavorecidos. Esta misma idea ya se apuntaba en otras obras y, más concretamente, en *Jaula*, en la que se percibía una falta de ayudas para las cuidadoras de enfermos. Además, cuando el lector/espectador se va acercando al desenlace, la propia Sofía confiesa la falsedad de los datos que ha ido proporcionando: su vida no es tal y como la pinta. Ella no vive en un barrio de clase social más alta, ni tampoco disfruta de una vida familiar asentada:

SOFÍA.- No soy la reina del mambo.

JULIA.- ¿...?

SOFÍA.- Mi marido pasa de mí. Y de este hijo. (*Silencio.*) Para él ser padre es poner un retrato nuevo en su despacho. [...] No soportó mi duelo. Nos alejamos. Empezamos a dejarnos notas en el frigorífico. Y un día me fui.

JULIA.- ¿No hay piso en Sanchinarro?

SOFÍA.- Dejémoslo en uno de alquiler, provisional y en Hortaleza. (*Pausa.*) Sólo es verdad la parte triste... La pérdida... Y el miedo. [Pascual, 2005(f): 196]

La dramaturga levanta la máscara tras la cual se escudaba su personaje para acercarse al mundo de las apariencias. Nuestra sociedad actual se basa en el éxito tanto personal como profesional. De manera que, Sofía, con su claro afán por encajar en este molde social, se ha creado una imagen totalmente alejada de su propia condición. Intenta mantener viva una ilusión que no es más que un engaño tanto hacia el otro como hacia sí misma, lo que le llevaba a expresarse con cierto aire de superioridad. La actitud de Julia ha sido decisiva para devolver el clima de confianza necesario para poder sobrepasar esta barrera que separaba a las dos mujeres. Esta posibilidad de recobrar la afinidad perdida recae sobre la recuperación de la memoria mediante el recuerdo de episodios

pasados y comunes a ambas mujeres. Será la propia Julia la que se convierte en la impulsora de esta rememoración de la época de la adolescencia:

JULIA.- ¿Qué pasa con AC/DC? (*Lo pronuncia en castellano.*)  
 Bien que te gustaban cuando tomabas litronas y fumabas petas. No me mires así, que te has criado en el mismo barrio que yo y has comido bocatas de chopped. Y de mortadela con aceitunas. Y quilos de pipas Facundo en el parque. Así que no te hagas la superior tía. Sólo porque te fue bien. (*Girándose envalentonada y en dirección a su cama.*)

SOFÍA.- Entérate, lista. No he venido aquí a discutir con una macarra. [Pascual, 2005(f): 184-185]

Una vez relajado el ambiente entre las dos mujeres y destapadas sus máscaras, ambas encaran su embarazo respectivo de manera sumamente diferente. Sofía se dispone a hacer una prueba médica para controlar la salud de su feto, mientras que Julia ha tomado la decisión de abortar:

VOZ DE JULIA.- ¿A qué has venido?

SOFÍA.- A hacerme la amniocentesis. [Pascual, 2005 (f): 181]

SOFÍA.- ¿Vas a abortar?

JULIA.- No. Voy a evitar un embarazo. [Pascual, 2005 (f): 186]

Como en *Despedida*, Itziar Pascual se ha centrado en el tema de la pérdida, pero, esta vez, no solo se trata de un afán por desaparecer del mapa en búsqueda de una paz y reconciliación interna, sino de una pérdida física que provoca desequilibrios emocionales. En efecto, Sofía ha sufrido un aborto natural que le ha causado grandes estragos:

VOZ DE JULIA.- (*Conciliadora.*) Esa aguja debe asustar un poco.

SOFÍA.- Pero es lo de menos. (*Pausa.*) Es un embarazo de alto riesgo.

JULIA.- (*Se acerca a SOFÍA o abre una parte de la cortina echada que le deje ver el rostro de SOFÍA, tumbada.*) ¿Por qué?

SOFÍA.- Hace un año me quedé embarazada. Vida sana, nada de fumar ni de alcohol, algo de ejercicio, revisiones ginecológicas y todo el ácido fólico del mundo. Llevaba tomando ácido fólico seis meses. Por el riesgo de espina bífida. Y al cuarto mes... Empecé a sangrar. (*Pausa.*) Empecé a sangrar... [Pascual, 2005(f): 187]

De ahí su estado depresivo que le ha alejado de su marido y del resto de la sociedad. Frente a este aislamiento, a esta soledad interior, siente un gran temor a perder nuevamente el niño tan deseado:

SOFÍA.- [...] ¿Y si vuelve a ocurrir?

JULIA.- No va a volver a pasar.

SOFÍA.- (*Sujetando las bolas chinas entre las manos.*) Aquellos días fueron largos. Las noches, más. Quería llorar y estar sola. La gente no sabe qué decir cuando se te muere alguien. Así que vas haciendo una gran colección de frases idiotas. “Sé fuerte”. “Anímate”. “No te quedes en casa.” [...] Y empiezas a atravesar el desierto de las frases idiotas. Y los días del duelo. El duelo es aceptable un fin de semana. Incluso una semana. Tómame los días que quieras, te dice el jefe. Pero la frase es figurada. [Pascual, 2005(f): 188]

En el caso de Julia, su pérdida corresponde a la imposibilidad de plantearse la llegada de un hijo al mundo. En primer lugar, ella es consciente de que su situación económica no le permitiría hacerse cargo de los gastos que supone un niño. Pero, pronto el lector/espectador se da cuenta de que el verdadero problema de su falta de interés por la maternidad tiene que ver con una cuestión más intrínseca. Si Sofía sentía temor por la posible pérdida de su hijo, Julia se deshace de cualquier aportación vital en el mundo por culpa de la imposibilidad de evitar el sufrimiento, el dolor al recién nacido:

VOZ DE JULIA.- ¿No te da miedo?

SOFÍA.- ¿Te refieres a la prueba?

VOZ DE JULIA.- Eso también. ¿No te asusta?

SOFÍA.- (...)

VOZ DE JULIA.- No hay vuelta atrás. Un hijo en el mundo es un hijo. Está ahí. Para siempre. [...] Puedes darle lo mejor, llevarle al colegio más caro, confiscarle la *Play* y la tele si no hace los deberes y llevarle al teatro de títeres del Retiro. Pero eso no le salvará del dolor. No del vacío. [Pascual, 2005(f): 181-182]

Estas dos posturas divergentes acerca de la cuestión de la maternidad permiten recuperar la idea de la necesidad de un contexto socioeconómico favorecedor. En efecto, Sofía, que ha coqueteado con un universo más asentado, ve la maternidad como una muestra de amor tanto hacia la pareja como hacia el hijo en sí. En cambio, Julia, al no disfrutar de ningún tipo de independencia, considera el nacimiento de un hijo como un castigo tanto para él como para los padres, puesto que en ningún momento se podrá salvar de la miseria en la que nacería. Un planteamiento que se acerca a la visión de Angélica Liddell acerca de su decisión de no ser madre.

### 4.1.3.2. La no-maternidad de Angélica

#### Liddell

La cuestión de la maternidad y de la paternidad aparece de manera constante a en la mayoría de los textos de Angélica Liddell. En 1998, a través de su obra *Frankenstein*, inspirada en la novela homónima de Mary Shelley, la dramaturga rechazaba el nacimiento de niños:

Nunca hijos.  
Nunca infectar un vientre.  
Nunca más sangre de tu sangre.  
Nunca lagrimeos a media noche, babas, fiebres, muerda, orín.  
Nunca olor a colonia y leche.  
¡Nunca!  
Miedo al cuerpo blando que llora y pide. [Liddell, 2009(b): 39]

Esta negación no responde a un simple miedo a la maternidad, sino a un profundo rechazo de la educación de los hijos, seres vistos como víctimas porque su aleccionamiento procede del comportamiento de los padres, que se convierten, con el paso del tiempo, en verdugos<sup>70</sup>. En otras palabras, los hijos representan la semilla de la monstruosidad porque ellos mismos se transformarán en propulsores del dolor humano. La postura de la dramaturga recuerda en sumo grado el planteamiento del escritor francés Antonin Artaud en su texto *Execración del padre-madre* (1946). En esta obra, el dramaturgo denuncia el acto de la procreación como un crimen sexual que enlaza directamente con la muerte, pues el nacimiento se presenta como una acción cruel.

---

<sup>70</sup> «Las familias se comportan con soberbia, pensando que su prole va a ser distinta, que sus hijos nunca van a traicionar como nosotros hemos sido traicionados, que sus hijos nunca van a dañar y a ser dañados, que los reveses de la vida sin duda van a ser menores y que sus hijos jamás van a ser culpables de nada.» [Liddell, 2006(b): 34].

A través de su negación por ser madre, Angélica Liddell, acostumbrada a aportar datos autobiográficos en sus creaciones dramáticas que sirven de punto de partida de sus espectáculos, traduce una postura personal e íntima. Así, su deseo de no maternidad se ajusta perfectamente a su poética del dolor, que busca denunciar esta monstruosidad inherente en la condición humana desde los límites de su propio cuerpo. De hecho, en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*, la dramaturga evidencia su decisión por utilizar el cuerpo como una protesta en contra del orden establecido:

Estoy contenta de no tener hijos.  
 No quiero propagarme.  
 No quiero contribuir a la continuidad de la especie.  
 No quiero tener hijos.  
 Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta.  
 Mi cuerpo renuncia a la fertilidad y a producir seres humanos como cultura, como fabricantes de tuercas.  
 Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad.  
 Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano.  
 En mi cuerpo reside la creación de un mundo nuevo, sin hombres.  
 [Liddell, 2009(a): 64]

Por otro lado, con su acción performativa *Lesiones incompatibles con la vida*<sup>71</sup> (2003) que cierra, a modo de epílogo, la trilogía conocida con el nombre de *Tríptico de la Aflicción*, la dramaturga radicaliza su postura y se aleja de la imposición social conformada por la maternidad:

A los hijos que no voy a tener.  
 No quiero tener hijos.  
 No quiero ir más lejos.  
 Soy una epidemia de resentimiento.  
 No quiero tener hijos.  
 Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta.  
 Mi cuerpo renuncia a la fertilidad.

<sup>71</sup> Esta obra fue estrenada el 15 de febrero de 2003 en La Casa Encendida de Madrid.

Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia,  
 contra el linchamiento, contra la guerra.  
 Mi cuerpo es la crítica y el comportamiento del dolor humano.  
 [Liddell, 2006(b): 34]

Su rechazo a tener descendencia va íntimamente relacionado con la monstruosidad del ser humano que perpetua el daño y el dolor en los demás. Como la propia dramaturga afirma: «En este monólogo se suprime incluso la posibilidad de aportar un ser vivo (temporal) al espacio. Se elimina el riesgo de un hombre más, es decir de la duración y del espacio que podría ocupar, y de sus consecuencias.» [Liddell, 2005(d): 74].

Liddell desposee a la mujer de su mera función uterina para centrarse en las dos únicas aportaciones que se puede ofrecer al hombre: el amor y el cuerpo. La primera, representa, sin duda, el motor que mueve a la mayoría de los personajes femeninos. A modo de ejemplo, se podría citar el caso de Agnes, de *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, que se entrega a la muerte en un gesto de consumación de un profundo amor. El cuerpo, como apunta la cita anterior, se convierte en el impulsor de la protesta porque permite, además de las escarificaciones varias que utiliza la dramaturga en escena en diferentes montajes, el desarrollo de una visión sexuada de la mujer. De esta manera, el placer ocupa el principal aliciente de la búsqueda de un compañero sentimental o, mejor dicho, sexual porque, según apunta Pascal Quignard, el coito favorece la aparición de un espejo que devuelve la mirada sobre los otros y, por consiguiente, alienta el re-conocimiento de uno mismo:

Los antiguos pensaban que el espejo nunca imita al que se refleja en él y que la oscuridad de sus aguas (los espejos, como los escudos, estaban hechos de bronce) remite siempre a otro mundo distinto del mundo. Los espejos son extraños ojos únicos. El hombre y la mujer que se miran a los ojos, o que miran los ojos únicos de sus sexos, son espejos. [...] En este

sentido, el coito es el primer espejo, el engendrador de reflejos.  
[Quignard, 2005: 82-83]

#### **4.1.4. La representación de la sexualidad en Angélica Liddell**

La sexualidad fue durante muchos siglos una cuestión tabú íntimamente relacionada con la maternidad, es decir, con la función reproductora de la mujer, cuyo cuerpo solo se concibe desde su condición biológica. Así pues, en el teatro de Angélica Liddell, desde su rechazo por procrear, el cuerpo femenino se exhibe sin tapujos frente a la mirada del espectador; la sexualidad explícita de sus personajes femeninos se convierte en objeto de placer personal que, a su vez, traduce un fin en sí mismo. Para ello, la dramaturga expone sus vivencias y sentimientos más íntimos en el escenario, ya que, como apunta el filósofo francés Foucault, el sexo siempre fue materia predilecta para la confesión cristiana [Foucault, 1976: 82]. A partir del ritual de la confesión, Liddell invita directamente al interlocutor a hacerse partícipe de ello. Pero, en este caso, no se busca una expiación o un perdón, sino dar plena visibilidad a unas prácticas sociales solo aceptadas si son los hombres quienes las llevan a cabo: «Nuestro horror a la pornografía es a menudo horror al sexo mismo y refleja una lección enseñada a las mujeres desde su más temprana infancia: el sexo es algo sucio.» [Roudinesco, 2009: 193]. En el ensayo titulado *La tercera mujer* (1997), Gilles Lipovetsky subraya que la pornografía y la masturbación son dos

tabúes que siguen arrastrando a las mujeres por culpa de la castración patriarcal. En contra de ello, la dramaturga lanza un grito que postula a favor de la plena aceptación del cuerpo femenino como objeto del deseo y del placer:

Nubila: Pienso en medirte con la boca.  
 Pienso en morderte la polla por encima del pantalón. Pienso en meter la mano por debajo de tu calzoncillo.  
 Pienso en lamerte las nalgas y chuparte los testículos.  
 Pienso en tu semen.  
 No pienso en otra cosa.  
 Pienso en tu semen y pienso en copas donde bebérmelo.  
 [Liddell, 2009(a): 105]

De ahí la aparición de personajes que ejercen la prostitución<sup>72</sup>, puesto que el sexo asume esta condición de manera sumamente explícita. Como subraya Foucault: «Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire, voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée.» [Foucault, 1976: 13]. Liddell se esfuerza en considerar la pornografía, la masturbación y el coito como partes integrantes de las mujeres para transgredir su tratamiento social en tres obras *Dolorosa*, *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* y *La falsa suicida*. En *Dolorosa* y *La falsa suicida*, las dos mujeres protagonistas ejercen la prostitución, aunque con fines sumamente distintos. La prostituta de *Dolorosa*, como en el caso de la entrega de Agnes de *Belgrado*, busca el amor a través de sus clientes mientras que Ofelia de *La falsa suicida* exhibe su cuerpo como una manera de dominar el mundo que la rodea. La sexualidad en *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* se asocia a la

<sup>72</sup> Anteriormente apunté que existía dos tipos de madre: la buena, la que lleva a cabo su tarea biológica; y la mala, que entrega su cuerpo al placer, es decir, la prostituta.

relación homoerótica entre dos mujeres descrita con violencia y pasión.

#### 4.1.4.1. Una prostituta en busca del amor

En su obra breve *Dolorosa*, estrenada el 3 de octubre de 1994 en la sala Mirador de Madrid, la dramaturga se acerca a la profesión de prostituta. Un oficio que aparece de manera recurrente en los textos de Liddell como sería el caso de *La falsa suicida*, en la que la figura de la prostituta representa una nueva Ofelia shakespeariana, o de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. A través de estos tres títulos, se puede constatar que la dramaturga siente un profundo interés en atribuir a la mujer una posición periférica, pues la prostitución representa una lacra social por su componente de explotación. No obstante, en estas tres piezas, son las propias mujeres las que deciden profesionalizar sus cuerpos, lo que marca una clara frontera con la denuncia que, desde hace algunos años, se está desarrollando en el país. Así, la prostitución sirve para retratar la realidad de los personajes y, por extensión, de nuestra sociedad, puesto que el teatro de Liddell es, sobretodo, social. Si bien la prostitución está siendo revisada y denunciada en los medios de comunicación por su condición de esclavitud, controlada por las mafias que se lucran mediante los cuerpos femeninos, Liddell provoca mediante la figura de estas mujeres que deciden hacerse prostituta por voluntad propia. La exhibición y la mercantilización de sus cuerpos responden a la necesidad de indagar en la posición de

la mujer en nuestra sociedad que busca su libertad más allá del dolor, más allá de la sumisión, pero también sirven de contrapunto para la denuncia de las acciones realizadas por los hombres.

En *Dolorosa* aparece en escena una mujer, Puta, y su cliente, Hombre –dos nombres genéricos que tienden a una despersonalización y, por consiguiente, permiten englobar a cualesquier personas que cumplan esta característica–. Más allá de este simple intercambio de cuerpo y dinero, en la primera línea del texto, la profesional nos desvela un hecho sumamente curioso: «Me hice puta para no dormir sola.» [Liddell, 1994: 1<sup>73</sup>]. Así, pues, la prostituta intenta llenar un vacío existencial a través de la entrega de su cuerpo a los demás hombres:

HOMBRE.- El mundo se acaba y yo deseo violarte. Penetrarte como una bestia hasta hacerlo con una pelota de sangre. Pagaré lo que me pidas.  
 PUTA.- Te quiero.  
 HOMBRE.- Sigue. Puedo arruinarme. [Liddell, 1994: 3]

En este sentido, cada cliente se convierte en una suerte de benefactor que le permite no sentir su soledad más sórdida y mantener la ilusión del amor correspondido. Con ello, Liddell rompe la barrera entre la sexualidad y el amor en un intento de criticar la búsqueda del ser amado a través de la práctica sexual. Como apunta Lipovetsky:

la mujer busca su salvación en el culto del amor. Las expectativas femeninas con respecto a la pasión tienen sus raíces en su deseo de superar la condición de ser relativo que les es propia, asumiendo un estatus de radical dependencia afectiva. Puesto que la mujer está condenada a la subordinación, sólo le resta anularse a sí misma planteándose

<sup>73</sup> El texto está publicado en formato digital, por lo que la paginación es mía: <[http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf)>

el ser amado como un absoluto al que dedica toda su existencia. [Lipovetsky, 1999]

De alguna manera, Puta mantiene grandes puntos de confluencia con el personaje mitológico de Medea, pues sufre de una pasión insensata que le conduce hacia el vacío –una imagen que también recuerda a la protagonista de *La falsa suicida* que se arroja desde lo alto de un edificio—. La protagonista solo busca el amor en sus clientes; un amor que se transforma en ansia de muerte como Agnes de *Belgrado*:

PUTA.- Pagan porque saben que les amo con locura y que estaría dispuesta a morir por cada uno de ellos. Saben que siempre estoy a punto de matarme. Llaman al día siguiente para asegurarse de que lo he hecho, pero al escuchar mi voz pagan otra noche más por la moribunda. Les digo: te quiero. Te quiero. Y de nuevo se hunden furiosamente en la agonía y en la obsesión. [Liddell, 1994: 1]

El cuerpo se percibe como una recompensa no solo del placer y del amor, sino también de la muerte. La prostituta consigue atrapar a sus clientes porque se encuentra constantemente al borde del abismo, a punto de cruzar el umbral de la muerte. Esta alianza entre amor y muerte se percibe, en el hombre, o mejor dicho, en los hombres que la rodean, como un imán que los convierte en seres únicos e imprescindibles para la existencia de la mujer: «LA VOZ DE LA PUTA.- Ahora que todos saben que puedo matarme por amor en cualquier momento, ahora, tendrán que pagar el doble para que no me mate.» [Liddell, 1994: 26]. A través de este paralelismo que evidencia el carácter maniqueo del ser humano, Angélica Liddell desvía el discurso hacia el concepto de belleza que se enmarca dentro de estos límites con la sumisión y la muerte:

PUTA.- Desde que me hice puta y pagan por mirarme mientras sufro, me he convertido en la mujer más bella del mundo. No

es que el dolor me embellezca. El que más me paga es el que me recibe más deslumbrante. [Liddell, 1994: 1-2]

De manera que la dramaturga denuncia esta relación de poder que emana del pago de los servicios prestados. Gracias a su dinero, el cliente trata de dominar la situación y exige fidelidad a la prostituta. Una fidelidad que la propia mujer persigue al intentar enamorar a alguno de los hombres que la visitan. Sin embargo, el Hombre es incapaz de amar a nadie, sino que solo demuestra querer a sí mismo porque el amor de la prostituta y su posesión solo se mide por la cantidad de dinero que le proporciona. Para él, es un intercambio mercantil a través del cual exige su amor para, de esta forma, convertirse en un ser importante en su vida: «HOMBRE.- La puta me perdona porque me ama./Tengo suficiente dinero para que se muera de amor. Muere, muere./Mis gérmenes pueden esperar unos minutos./Mi sexo reservará su estallido hasta el final.» [Liddell, 1994: 8].

El personaje masculino, un escritor sobrevalorado, se revelará ser un asesino, que mata a su mujer y a sus hijos y entrega la pistola del doble asesinato a Puta para que ella también se dé la muerte. En este sentido, no es más que un ser egocéntrico, vanidoso, que podría perfectamente encarnar la figura de un Narciso incapaz de mirar hacia atrás porque el pasado se erige como una pesadilla. De nuevo la muerte parece ser la única escapatoria posible para huir de sus vivencias vacías:

HOMBRE.- *(Disfrazada de muerta a la puta. Le cruza las manos sobre el pecho. La cubre de flores. La pistola hace las veces de crucifijo.)* Ya estás muerta.

*(Silencio.)*

Podría haber llegado a quererte pero tenía que salvarme. Hasta hubiera sido capaz de morir por ti si no hubiera pagado tanto.

(Silencio.)

Ya estás muerta. Y el mundo otra vez en orden. Completo.  
Feliz. El mundo que no es otra cosa que mis sueños. [Liddell,  
1994: 14]

La sordidez de la profesión de la prostituta sirve de espejo para desvelar la sordidez, todavía más cruel, del escritor, pues no solo es capaz de matar por conseguir su salvación personal, sino que perpetúa el dolor en los demás sin miramiento alguno. En este sentido, Hombre se muestra propenso a someter a Puta a diferentes prácticas que sirven para exhibir su poder y, por tanto, su desprecio por la condición humana, mientras que el personaje femenino solo busca el amor mediante su sexualidad.

#### 4.1.4.2. Una historia homoerótica

La pieza *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas*, escrita en 1996 y estrenada en 2002 bajo la dirección de Mateo Feijoo, pone en escena a dos personajes femeninos, dos amantes, en un clima de terror, ya que constantemente escuchan ráfagas de metrallera desde el exterior. Desde el título de la obra se aprecia una referencia directa al poema en prosa XVII de Charles Beaudelaire, publicado en su obra póstuma *Le spleen de Paris* (1869) y titulado «Un hémisphère dans une chevelure»: «Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.» [Baudelaire, 1998: 59]. Para el poeta francés, el cabello femenino, marca de la sensualidad de la mujer, representa su metonimia, a la

vez que se erige como protagonista de un viaje interior por los recuerdos. Y, justamente, los personajes de Liddell, con nombres anónimos de Primera, la que toca el violonchelo y Segunda, la que firma las composiciones, encerrados en su casa a la espera de un trágico desenlace, emprenden un viaje hacia sus vivencias pasadas, cargadas de amor, odio y sensualidad.

Muchos son los cuadros en los que las mujeres lucen un pelo suelto, largo, abundante, símbolo de libertad, que evocan una sensualidad embriagadora, capaz de atraer la mirada de los hombres. En su ensayo *La caballera femenina* (1994), Erika Bornay lleva a cabo un recorrido tanto pictórico como literario acerca de la importancia del cabello en las tradiciones culturales, religiosas, pues marca una relación directa con el amor, el erotismo y, por consiguiente, se somete, en algunas culturas, a la prohibición de ser cortado o de ser visto. Así pues, la cabellera femenina despierta en el imaginario masculino una simbología excitante que dota a la mujer de una potente sensualidad. De ahí que Baudelaire y Liddell optan por dar una importancia capital a un pelo recogido por unas trenzas, a un pelo que, al fin y al cabo, denota una sexualidad latente en la que el otro ya se encuentra enredado. Además, en el caso de la dramaturga, la referencia a las trenzas también mantiene un punto de conexión con la totalidad de su producción, pues alude a un peinado específico de la infancia de las niñas:

PRIMERA.- ¿Te atreverías ahora a hacer la trenza?

SEGUNDA.- Ya no eres una niña.

PRIMERA.- Quiero morirme de miedo llevando mi trenza. Una niña puede tener miedo. [Liddell, 1996: 27<sup>74</sup>].

---

<sup>74</sup> Siempre citaré la edición electrónica del texto, cuya paginación corresponde al documento mismo <<http://www.fundaciromea.com/files/upload/trenzas.pdf>>.

Así pues, la trenza conecta las dos mujeres, a la vez que también les une la muerte. Una muerte cercana para la Primera, delatada por la Segunda de algo que desconoce el lector/espectador, pero también revela las muertes de otros personajes recordados por las dos mujeres: Luisa y Gunter. Luisa, primera amante de Segunda, fue asesinada por una delación de Primera y, a consecuencia de este acto, Primera se tuvo que someter a la voluntad de la otra que la encierra en casa, dándola por muerta al resto de la comunidad. En este sentido, nace entre ambas mujeres una relación obsesiva de amor y odio que se plasma en las caricias y golpes que Segunda proporciona a Primera, mientras que esta sufre su castigo sin rechistar, componiendo las melodías que Segunda firma sin remordimientos. Liddell no da mayor detalle sobre el personaje de Luisa. Sin embargo, la figura de Gunter, amante, a su vez, de Primera, aparece en varias ocasiones en el diálogo entre ambas mujeres. No solo despierta los celos enfermizos de Segunda, que revela el amor que siente hacia su víctima, sino que pone de manifiesto la sexualidad que ambas comparten. Las continuas menciones al semen de Gunter depositados en la vagina de Primera provocan la ira de Segunda, su vergüenza y derrota porque su sexo no deja huellas en el cuerpo de su amada, solo los golpes pueden apaciguar esta falta porque son capaces de manchar su piel, de marcar el territorio, lo que la convierte en su dueña.

En *Morder mucho tus trenzas: las condenadas*, a pesar de ser víctima y verdugo, las dos mujeres no pueden separarse porque no existirían la una sin la otra:

SEGUNDA.- Márchate tú.

PRIMERA.- No me puedo marchar sin ti.

SEGUNDA.- Márchate.

PRIMERA.- ¿Y qué harás si te piden nuevas obras?

SEGUNDA.- Aquí no volverá a sonar la música.

PRIMERA.- En otro sitio.

SEGUNDA.- ¿Qué sitio? Márchate tú a este sitio. Libérate de mí.

PRIMERA.- Tú y yo y el violonchelo. [Liddell, 1996: 5]

PRIMERA.- No puedes abandonarme. Solo existo si alguien me escucha, te escucha a ti, mis notas que son las tuyas. No me entierres. Oblígame. Oblígame como tú sabes. Cada golpe me arrancará un sonido más extraordinario, más aún. Soy tu esclava.

SEGUNDA.- No, la esclava soy yo. [Liddell, 1996: 9]

Además de ello, Liddell no duda en llevar esta relación entre las dos mujeres en un terreno más amoroso, más sexual, lo que permite levantar un nuevo tabú acerca de la sexualidad femenina: el lesbianismo. Esta elección de la dramaturga revela su propósito dramático profundo que se basa en sacar a la luz prácticas comunes que la sociedad esconde o no enfrenta directamente. La sexualidad brota de manera violenta a través de imágenes muy concretas que parten del beso, pasando por las caricias y golpes que se propician para desembocar en un fuerte erotismo basado en la descripción de los valles, de la pelvis de Primera. No existe ninguna mirada juiciosa en contra de la práctica sexual de las dos mujeres, al encontrarse encerradas en un mismo espacio sin vinculación con el resto de la humanidad, sino que se plantea desde la normalidad más absoluta. Liddell no pretende criticar la homosexualidad desde el punto de vista del otro, sino ofrecer una visión de una relación lésbica según el resto de relaciones humanas. En otras palabras, Primera y Segunda se re-conocen por su posición jerárquica que confluye en la aparición de unos maltratos físicos, fruto de unos celos incontenibles. Una reacción que se encuentra, como ya se ha comentado anteriormente, en muchas relaciones heterosexuales. Así pues, la dramaturga no centra su mirada en el hecho de evidenciar una relación homoerótica, sino de ver cómo esta relación no dista mucho del resto. La incapacidad de ambas mujeres por separarse nace de la culpabilidad que sienten por las

muerres que han afligido a la otra. Sus vidas no tienen sentido si no es expiando estas culpas juntas, en el amor y en el odio, en la sexualidad y en el maltrato. Si el punto de partida es la venganza y la culpabilidad, esto se resiente en su relación amorosa pautaada por los golpes, por el daño y el dolor:

SEGUNDA.- Después de golpearte me besaba la mano con la que lo había hecho. Si alguna vez me golpeabas tú intentaba besar la parte del cuerpo que me dolía.

PRIMERA.- ¿Es posible que cada golpe fuera un beso?

SEGUNDA.- Mucho más que un beso.

PRIMERA.- Dímelo otra vez.

SEGUNDA.- Mucho más que amor.

PRIMERA.- Deberíamos habernos matado a golpes. [Liddell, 1996: 20]

Ambas se quieren, pero en la intimidad de su ser. Cuando se miran, cuando están despiertas, este amor se transforma en odio, en represión. Sin embargo, las confesiones, que cada una se hacen a lo largo de la obra, revelan que todo es una máscara para seguir juntas. En el momento en que Segunda accede a hacer la trenza a Primera parece que una reconciliación entre ambas se va a operar:

SEGUNDA.- *(Va. Peina la caballera con los dedos. Morosamente. Le hace una trenza y la mira. Mira mucho la trenza. Mira. La desbarata y divide el cabello de La Primera en dos partes iguales para hacerlo dos trenzas. Finaliza el trenzado y sale en busca de un cuchillo. Regresa con el cuchillo. Se detiene frente a La Primera.)*

PRIMERA.- *(Se señala el cuello.)* Aquí. *(Se señala el corazón.)* Aquí. *(Se señala el estómago.)* Aquí.

SEGUNDA.- *(Le acaricia el cuello con la punta del cuchillo. Baja hasta el corazón y por fin le corta una de las trenzas. Y ya no la suelta. Jamás.)* [Liddell, 1996: 28]

Sin embargo, esta decisión marca el final próximo de Primera cuya muerte le espera tras la puerta, desde este mundo exterior que produce los ruidos de las metralletas. La cabellera, que se quedará

en manos de Segunda todo el tiempo, representa el único objeto, la única parte del cuerpo de Primera que podrá conservar como recuerdo de sus vivencias. La trenza simboliza una nueva muerte que cierra el círculo sobre los otros dos cuerpos que pesan sobre la conciencia de Segunda.

#### 4.1.4.3. Desde una cabina de *peep-show*...

En la pieza breve *La falsa suicida*, estrenada en el año 2000 en la sala Cuarta Pared de Madrid, Angélica Liddell plantea un juego de impostura, puesto que sus dos personajes protagonistas, Ofelia y Horacio, entran en una dialéctica que suplanta la identidad de los dos personajes homónimos de la obra clásica *Hamlet* de Shakespeare. Además de presentar una referencia intertextual evidente, esta elección de la dramaturga se debe entender como una manera de pre-destinar a los personajes, que se dirigen, sin duda, hacia un final trágico. Liddell no solo juega con la tradición literaria, sino que indaga en la psicología de estos protagonistas revisitados. Para ello, es importante recalcar que su reescritura no se centra en los personajes más conocidos del drama isabelino. Si bien Ofelia tiene un papel destacado en el desarrollo de la trama shakespeariana, pronto la escritora revela que se trata de una máscara tras la cual se esconde Ana. Este enmascaramiento se puede entrever como una manera de revelar no solo la impostura del personaje, sino su verdad más íntima, su afán por asociar su destino al de Ofelia:

Ofelia.- Me gusta. Es mi oportunidad. Nunca tuve buenas frases. Me robaron el papel. Ni siquiera muero en escena.  
 Horacio.- ¡No me hables de Ofelia!  
 Ofelia.- Este es el teatro de Ofelia. Todas las palabras son de Ofelia.  
 Todas las braguetas, todas las pajas, todo el amor. [Liddell, 2000: 4<sup>75</sup>]

Por otro lado, Horacio es un personaje secundario, que acompaña a Hamlet en buena parte de la obra. No obstante, en *La falsa suicida* no tiene otra compañía que las diferentes Ofelias que visita a diario hasta toparse con la suya, con la que lleva tiempo buscando por los diferentes rincones de la ciudad.

Ambos protagonistas se alejan de la distinguida condición otorgada por el dramaturgo británico: ella es una *stripper* que trabaja en un *peep-show* y él, un asiduo cliente tullido. Como subraya el propio Horacio: «Mi cuerpo, mi cuerpo, mi cuerpo... Por fin a Horacio y a Ofelia les creció el cuerpo, como si el cuerpo fuera una planta que nos siembran en el nombre.» [Liddell, 2000: 9]. En este sentido, Liddell ofrece un gran énfasis en dotar a sus personajes de una corporeidad determinada al convertirse en un elemento definitorio. Ofelia trabaja con y de su cuerpo; Horacio padece el estigma de un cuerpo imperfecto. Al fin y al cabo, se trata de dos cuerpos en constante visibilidad, en perpetuo enfrentamiento con la mirada del otro. Pero, además, Horacio salvó a Ofelia con su cuerpo cuando esta se lanzó al vacío, lo que le llevó a su condición de lisiado. Ofelia y Horacio, dos personajes que apenas tienen relación en *Hamlet*, pasan a ser personajes de primera fila que descubren su intimidad más sórdida. Como apunta Perni Llorente: «Comienza en este instante una relación perversa, sustentada en los estrechos vínculos

<sup>75</sup> La paginación es mía, ya que la obra fue leída en su versión electrónica: <[http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/175/Angelica%Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/175/Angelica%Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf)>. Siempre se citará por esta edición.

que genera la venganza, la culpa y el ansia tirana del hombre, víctima por accidente y verdugo por convicción.» [Perni Llorente, 2012: 222].

El personaje de Ofelia ha sobrevivido a la tradición literaria como un personaje sensible y bello que decide suicidarse por odio a Hamlet. Partiendo de esta base, Liddell inicia la pieza en el momento del suicidio, aunque se desconoce el verdadero motivo que empuja a Ana a esta decisión. Se aloja al vacío, pero la presencia de Horacio en la calle le salva de la muerte, dejándole marcado para siempre de esta caída. A partir de este instante, Ana es Ofelia, es la falsa suicida que desconoce la identidad de su salvador. De modo que el primer nexo de unión entre los protagonistas es la muerte. Una muerte anhelada por ella, pero que también desea Horacio por afán de venganza sobre su deficiencia física, ya que, si bien Ofelia no sabe quién le salvó, él recuerda perfectamente su rostro:

HORACIO.- Es decir, tus motivos no eran tan importantes, podías haber prescindido de la ventana, no hay nada en el mundo tan importante, daba igual, morir o no, había un pobre idiota debajo, uno más que pasaba, uno que podía vivir sin espinazo, uno cualquiera, un imbécil que extendió sus brazos de cuna para salvarte. Y a estas alturas, desde mi caparazón, todavía me pregunto. ¿Por qué te arrojaste por la ventana? ¿Por qué deseabas la muerte? Al menos necesito saber eso para no aborrecerte tanto. [Liddell, 2000: 7]

La situación de conocimiento/desconocimiento entre los personajes se mantiene en casi todo el transcurso de la obra, puesto que Liddell lleva a cabo un juego de luces y sombras sobre los protagonistas. En este sentido, Ofelia se encuentra siempre enfocada con luz directa que subraya su exhibicionismo mientras que Horacio, espectador de la secuencia, aparece en la sombra. Este uso de claridad y obscuridad sirve también para afianzar los dos pilares sobre los cuales se erige la vida de ambos: la muerte aliada a la

sexualidad. Las dos caras de una misma moneda que, como en el caso de *Dolorosa* y la relación entre el Hombre y la Puta, se traducen en una suerte de salvoconducto que satisface al hombre y marca el fracaso de sus existencias:

OFELIA.- Las mujeres desnudas somos como los muertos. Nadie puede dejar de mirarnos. ¿Qué tendrán nuestros pezones y el pico peludo de nuestro vientre? Qué cosa fatídica. Irremediable. Qué pestilencia. Y qué tendrán los ojos que miran y miran y miran. Y si no estoy muerta no me queda más remedio que estar desnuda. Estoy desnuda porque no estoy muerta. Aquel día a punto de matarme y sin bragas. Sin bragas. Allí empecé a trabajar. Todas las cabecitas mirándome. Igual que ahora. Cabecitas. Otra moneda, otra, otra, otra, mírame, mastúrbate, echa monedas hasta que me desnude del todo y te ensucies la mano, mírame, mastúrbate, mírame desnuda para que pierda la vergüenza cuando entre en la sala de autopsias. [Liddell, 2000: 1]

Sin embargo, a lo largo de los diferentes intercambios entre los personajes –intercambios que la dramaturga denomina interrogatorios porque persiguen el deseo del hombre en descubrir qué llevó al personaje femenino a tomar la decisión del suicidio–, la luz ilumina poco a poco el rostro de Horacio y Ofelia re-conoce finalmente a su salvador. Se aleja, así, el componente mortal y sexual de su relación para dejar lugar a un sentimiento de amor. Ella se siente profundamente culpable de la «vida ortopédica» [Liddell, 2000: 18] que ha padecido; él no siente ningún rencor por esta condición y asume que volvería a salvarla de cualquier otro intento. Pero, nuevamente, se hace la oscuridad. Esta vez, Ofelia se queda ciega, ya no puede sentir la mirada de los otros sobre su cuerpo, ya no puede percibir la mirada de Horacio. En este momento de ceguera se conoce la verdad sobre el suicidio fallido de Ofelia:

HORACIO.- Necesito saber algo.

OFELIA.- Lo que quieras. Te lo debo todo. Eres mis ojos.

HORACIO.- ¿Por qué sufrías? ¿Por quién? ¿Por qué te arrojaste por la ventana? ¿Por qué deseabas la muerte? ¿Por qué?

OFELIA.- Pero yo, Horacio...

HORACIO.- Sí.

OFELIA.- Yo no deseaba la muerte.

HORACIO.- ¿Qué?

OFELIA.- Yo no me arrojé por la ventana.

HORACIO.- ¿Cómo?

OFELIA.- Yo no me arrojé por la ventana.

HORACIO.- ¿No te arrojaste por la ventana?

OFELIA.- No.

HORACIO.- ¿Entonces...?

OFELIA.- Me caí.

*Silencio.*

HORACIO.- ¿Te caíste?

OFELIA.- Me caí. Resbalé y me caí. Como Ofelia, del árbol.

Pero no me llamo Ofelia. [Liddell, 2000: 29-30]

Este descubrimiento de la realidad a partir de la ceguera remite, sin duda, al personaje de Edipo, que cae ciego en el momento de la anagnórisis, del re-conocimiento del incesto con su madre y del asesinato con su padre. En este caso, la máscara de la suicida cae para dejar lugar a su falsedad. El título de la obra cobra todo su sentido, pues no se refería al intento fallido, sino a la inexistencia de dicho afán de muerte. Gracias a este tinte humorístico, Liddell da un giro inesperado al sentido de la obra, al devenir de los personajes que ahora se perciben como meras piezas del azar, de la casualidad, de la providencia. Sus destinos estaban relacionados con la muerte, pero una falsa muerte les ha unido. Esta revelación es la antepuerta a la última réplica de Horacio que marca un nuevo giro aún menos esperado: « HORACIO.-(*Al público.*) ¿Y vosotros? ¿Qué miráis? Se ha terminado vuestro tiempo. Se os han acabado las monedas. ¡Fuera! ¡Dejadnos solos!» [Liddell, 2000: 29-30]. La dramaturga deriva brutalmente la cuarta pared sobre los espectadores, convertidos en *voyeur* desde la oscuridad de la sala, como Horacio, que se recrean mirando el espectáculo de la relación entre los personajes, del lado más escabroso del ser humano, desde

el anonimato de la sombra. El público ha pagado su localidad para ver los cuerpos en escena, para presenciar un momento particular hasta que el tiempo se agote, hasta que se haga la luz y las miradas entre los espectadores se crucen.

## 4.2. Los pequeños monstruos creados por Angélica Liddell: sexo, incestos y perversiones

La violación u otras perversiones relacionadas con la sexualidad son una constante en la dramaturgia de Angélica Liddell. Sin embargo, no solo es un asunto que concierne a los adultos, sino que incluye también a los niños. La visibilidad de los abusos sobre los más jóvenes empieza a aflorar en el marco legal a partir de 1959 a través de la Declaración de los Derechos del Niño, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, que dio lugar a una convención treinta años después, ratificada por el Parlamento español en 1990. Estos datos dan cuenta de que se trata de una reivindicación con un corto recorrido que sigue hoy en día en debate a través de los números casos que encabezan las noticias diarias.

En la escena teatral española, los casos de denuncia de pederastia se han multiplicado en los últimos años en obras como, por ejemplo, *Hamelin* (2005) de Juan Mayorga, *El jardinero de la N-II* (2005) de Emiliano Pastor Steinmayer, *La alambrada* (2007) de Marco Canale o *El cuerpo oculto* (2009) de Alberto Casso. En el caso de Angélica Liddell, es importante recalcar que el apellido artístico de la dramaturga (su nombre verdadero es Angélica González) procede del apellido de la joven Alice que inspiró a Lewis Carroll en sus obras *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871):

Cogí mi apellido de las hermanas Liddell, inspirador del cuento *Alicia en el país de las maravillas*. Siempre tuve envidia de las niñas Liddell porque un pederasta les había escrito un cuento para ellas, fueron amadas por Lewis Carroll y les escribió un cuento como un acto de amor. A las estrellas les escriben cuentos. [Giménez, 2007: 43]

Esta elección es sumamente significativa, pues da cuenta del punto de partida de toda la producción de Angélica Liddell: el abuso se consolida como una insigne que mancha a cualquier capa social, incluso a los más cultos. Esta toma de conciencia en la dramaturga se opera desde una época muy temprana, pues, ya en 1999 en su texto *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, presenta al personaje de una maestra de escuela, Hadewijch, que se fuga con un niño. Esta violación de la niñez mantiene grandes puntos de relación con la importancia del cuento en su dramaturgia. Como ya subrayé en el análisis de *Y cómo no se pudo... Blancanieves*, la dramaturga reutiliza el cuento clásico para construir a una niña envuelta en una espiral de vejaciones sexuales cuya reacción respecto a este maltrato confluye en una consecuencia somática: autolesionarse en la cara para no parecer bella a ojos de los soldados, para, al fin y al cabo, convertirse en un monstruo:

A lo largo del espectáculo [*Y como se pudo...*] descubrimos el proceso por el que los niños de la guerra aprenden a relacionarse con el horror en ese territorio en el que la inocencia es arrancada dejando paso al monstruo, a la máquina de matar. Para sobrevivir la víctima aprende a ser verdugo. [Micu, 2005: 123]

Esta nueva monstruosidad procedente de los niños configura el punto de partida de tres piezas dramáticas reunidas bajo el nombre de *Tríptico de la Aflicción* (*El matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphixia* e *Hysterica Passio*) y la acción performativa *Yo no soy bonita*. En cada una de ellas, la dramaturga reflexiona sobre los fundamentos de la familia como creadora de nuevos monstruos, debido al dolor que los propios progenitores provocan en los hijos desde la más temprana edad:

Liddell no *describe* los monstruos, sino que los conjura, los convoca; no habla *sobre* los monstruos, sino *a través de ellos*.

[...] los montajes de Liddell revisten una forma inmediata y provocan un enfrentamiento directo e intenso con el tabú.  
[Hartwig, 2003: 68]

Retomando su idea de no-maternidad, la familia se erige como el origen del mal. En términos kantianos, el «mal radical» evidencia el hecho de que una persona ha decidido desistir del juicio moral para cometer abusos y actos criminales. Para remarcar esta deformidad del núcleo familiar, Liddell llena el escenario de las tres piezas de muñecos que recuerda la estética de la artista plástica francesa Annette Messenger que se caracteriza por presentar peluches y muñecos desmembrados. Ambas creadoras enfatizan y corrompen estos juguetes infantiles para demostrar el horror que encierra nuestra cotidianidad. Como comenta Hartwig:

Entre lo *sensorial* y lo *cognitivo*, Liddell opta por lo primero. Por su sobrecarga informativa visual [...], los montajes favorecen la vista que tiene un impacto inmediato sobre el sistema nervioso del espectador del que el intelecto queda excluido. Los elementos visuales y auditivos son, muchas veces, enigmáticos o funcionan disociadamente, por lo cual se crean tensiones provocadas por contradicciones: un mundo mitad jardín de infancia mitad matadero, en *El matrimonio*, o mitad área de juego mitad manicomio, en *Once upon a time*, o mitad fiesta familiar y mitad cementerio, en *Hysterica Passio*. [Hartwig, 2006: 217-218]

La dramaturga basa su discurso en el dominio de la obscenidad, pero no se trata de un simple exceso de una representación de imágenes y escenas de mal gusto, sino un cuestionamiento profundo de los límites fijados por nuestra sociedad sobre este concepto. A tal efecto, Rouninesco conviene que: «la figura del pedófilo ha sustituido en nuestros días a la del invertido para encarnar una especie de esencia de la perversión en lo que ésta tiene de más odioso, puesto que ataca a la infancia, y por lo tanto al humano en devenir.» [Roudinesco, 2009: 219].

Cada una de las propuestas de Liddell toma una visión distinta del abuso infantil. En *El matrimonio Palavrakis*, los padres, Elsa y Mateo, el matrimonio que da título a la obra, viven en una cruel realidad: han matado a su hija, Chloé, después de siete años de abusos y maltrato. En *Once upon a time in West Asphixia*, el protagonismo recae en dos pre-adolescentes, Rebeca y Natalia, que defienden una actitud radical de odio y violencia en un acto de rebelión en contra de los adultos. Y en *Hysterica passio*, un hijo, Hipólito, de doce años, evidencia, ante la mirada del público, como si de un circo se tratase, su venganza sobre unos padres depravados.

#### **4.2.1. *El matrimonio Palavrakis***

La pieza, estrenada el 22 de febrero de 2001 en el Teatro Pradillo de Madrid y publicada en 2011, está conducida por la voz de una narradora que pauta el discurrir de los dos esposos, Elsa y Mateo, divide en dos partes tituladas: «El matrimonio Palavrakis» y «Los señores Palavrakis ensayan para ganar el concurso de baile». La primera, de escasa duración y longitud, se centra en la figura de los futuros conyugues y, más concretamente, enmarca el perfil psicológico de ambos. En otros términos, la dramaturga lleva a cabo una especie de biografía condensada de ambos personajes. Se trata, no obstante, de una biografía poco elogiosa, basada en los traumas infantiles de cada uno de ellos y traspasan las fronteras del presente, ya que la Narradora desvela la muerte próxima de ambos. En todo caso, se aprecia una disfunción social que se expresa a

través de palabras de odio hacia el mundo entero. Un odio que sirve de punto de partida y de cimiento sobre el que se fundamenta su relación de pareja. En vez de sentir amor el uno hacia el otro, el futuro matrimonio se basa en su antagonismo, lo que pone de relieve cierta patología afectiva, procedente de la infancia, aunque reproducida en su madurez:

NARRADORA.- Los señores Palavrakis habían ganado el concurso de baile, pero no sonreían. Todo lo contrario, las bocas trazaban una pesada horizontal sobre sus rostros deprimidos. Por la mañana la señora Palavrakis había estado confeccionando un trajecito de marinero para su caniche ciego, y el señor Palavrakis había salido en busca de una colegiala sin escrúpulos que le entregaba sus braguitas usadas a cambio de revistas y chucherías. Así era la vida de Elsa y Mateo Palavrakis. [Liddell, 2011(b): 7]

Mateo tiene un comportamiento perverso del que ni siquiera se esconde<sup>76</sup>, se aprovecha de la vulnerabilidad de las niñas de doce años sin escrúpulos a cambio de algunos caramelos. Se trata de un juego de poder macabro en el que no duda en ponerse en contra de los padres de estas niñas que entrevé como depredadores que las pegan por no poder poseerlas. La recompensa de los caramelos por una mala acción parece proceder de la niñez del propio Mateo, cuyo padre también golpeaba, y se traslada a la figura de Chloé, hija del matrimonio Palavrakis, que, poco antes de morir, reclamaba caramelos. De manera que las golosinas, al igual que los muñecos que aparecen en el escenario, esconden el horror de la perversión, representada a través de objetos y acciones frecuentes en el ámbito

---

<sup>76</sup> «MATEO.- ¿Deseas venir al mundo o no? Habla. Habla. Luego no te enfurezcas con nosotros. No nos hagas reproches fáciles. No nos echés en cara tu existencia. No somos unos padres perfectos ni lo seremos nunca, tendrás que enfrentarte con unos padres desesperados, absolutamente desesperados, y tendrás que luchar con nuestra desesperación, y nuestro cansancio, y nuestro fracaso. Nuestro jodido fracaso. No es fácil, ¿sabes? Nada fácil. Aquí fuera todo es destrucción.» [Liddell, 2011(b): 13-14].

de la niñez. Su aparición parece evocar los recuerdos más tiernos de cada uno de nosotros. No obstante, Liddell aprovecha que el lector/espectador baje la guardia para lanzarle una imagen abominable teñida de dulce culpabilidad. Cualquier cosa que parece aludir a un componente infantil feliz se disfraza y se presenta como una prueba del abuso, del maltrato, lo que permite a la dramaturga cuestionar los objetos desde su simbolismo más primitivo.

En el caso de Elsa, ella también siente un odio acérrimo hacia su padre, que podría representar, además de ser el asesino de centenares de perros por sus incontrolables celos, un depravado sexual que abusó de su hija, pues la madre de Chloé lo recuerda bajo el calificativo de «anguila»: «ELSA.- Mi padre mató a más de cien perros preciosos. Mi padre no quería a los animales. Decía que un perro me chupó los muslos. Yo tenía tres años y decía que me chupó los muslos.» [Liddell, 2011(b): 9]. En este sentido, frente a un padre extremadamente sobreprotector con ataques de celos compulsivos, Elsa se refugia en los animales hasta el punto que roza, a veces, los límites de la zoofilia:

ELSA.- Cuando era más joven yo ganaba algún dinero cuidando niños, eran niños muy pequeños, a veces tenía que cambiarles los pañales, y dejaba... Dejaba que los perros les chuparan, les lamieran, ¿me entiende? Y nunca hice nada por detener a los perros. Los perros chupaban y yo miraba, solamente miraba, como a mi hijita metiendo la mano en el cieno. [Liddell, 2011(b): 53]

Un comportamiento que le dificulta a discernir la diferencia entre un perro y un niño al equiparar a su propia hija con un perro: «Mi hija es un perro. Que guapa. Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un perro. Mi hija es un perro.» [Liddell, 2011(b): 9]. Al igual que el padre de Elsa, los celos y el sentimiento de posesión están desarrollados en el personaje de Mateo, que

siente un profundo pavor frente a las miradas de los otros sobre su hija:

MATEO.- Me preocupa la ventana de su habitación. Se enciende y se apaga cada noche. Y cuando se apaga hay veinte pares de ojos pendientes de esa ventana, esperando a que la niña crezca y la dejemos salir sola a la calle. ¿Y quién sabe cómo aparece nuestra hija en los sueños de esos perversos? ¿Cómo la imaginan? ¿Con qué camisones la visten? ¿O la desnudan? ¿Con qué artimañas aceleran el desarrollo de su cuerpo? A veces los escucho gemir, huelo a distancia sus manos embadurnadas, las sábanas sucias y pegajosas, cerdos, cerdos. No soporto esa ventana. El aire que la roza se convierte en vendaval, y los rayos de sol que la alcanzan en calderos del infierno. No me fío. Los denunciaría a todos por sus sueños repugnantes. Cerdos, cerdos. Hay que cambiarla de ventana. Mejor aún, hay que meter a la niña en una habitación sin ventana. [Liddell, 2011(b): 45]

Sin duda se trata de una toma de conciencia directa de la perversión que él mismo siente por su hija. En este sentido, Mateo reproduce el comportamiento de los padres de las niñas de doce años que pervierte al convertirse en el verdugo de su propia hija porque, al fin y al cabo, su crecimiento marcará el fin de su depravada relación. La dramaturgia asocia el abuso de niños, en este caso de niñas, con la belleza de sus figuras, lo mismo que ya se apuntaba en *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves*. La belleza física provoca el tormento porque solo se ve como una presa para los depredadores que la rodean:

ELSA.- Chloé tenía siete años y era preciosa. No había nacido criatura más linda en decenios. No se tenía noticia de semejante hermosura. Las madres me pedían los bucles de su deliciosa cabellera. Todas querían tocar sus bucles. Todas. Hay bucles del pelo de mi hijita en todas las casas. La invitaban a todas las fiestas, ganaba todos los concursos de belleza, ganaba siempre. La retrataron miles de veces. Era preciosa, preciosa. Cualquiera que se cruzara con ella empezaba a adorarla instantáneamente. Cuando sonreía, dios mío, cuando sonreía... Nada era tan dulce como su sonrisa. ¡Nada! Pero las niñas hermosas siempre llevan una manada de lobos a sus

espaldas, seres perversos surgidos de las entrañas de la tierra con el único objeto de destrozar la pureza. No son capaces de enfrentarse a lo bello sin aniquilarlo. No se detienen hasta no dar con la niña más preciosa del mundo, y entonces piensan que la belleza es injusta, que la belleza engendra lascivia, y sólo desean destruirla. Porque mi hijita era uno de esos seres encantadores que poseen la capacidad de reducir a sus semejantes a la más absoluta de las fealdades. Nadie corre más peligro que las niñas hermosas, nadie lleva más sombras tras la nuca. Las niñas hermosas, allá donde van son acompañadas por el horror. [Liddell, 2011(b): 44]

Así pues, la belleza no se solidariza con una cosa hermosa, de agradable percepción, sino que transmite el germen mismo del horror y del dolor. Cualquier elemento bello acaba siendo objeto de un episodio brutal, desgarrador que convierte esta belleza en monstruosidad.

A través de esta primera parte introductoria, que retrata a los personajes y, sobre todo, a sus vivencias oscuras y tristes en las que el odio tiende un puente entre ambos, el drama desemboca en el momento de la concepción de la hija del matrimonio en un cementerio. Un lugar tan oscuro y triste como sus vivencias, pero también un lugar que marca, decisivamente, el futuro del niño por nacer. El velo de la muerte arroja a la criatura desde el momento mismo de su concepción, por lo que no queda ninguna esperanza para este ser humano en construcción.

En la segunda parte «Los señores Palavrakis ensayan para ganar el concurso de baile», mucho más extensa que la primera y que ocupa casi la totalidad del espectáculo, no presenta los hechos de forma lineal, sino que las escenas abarcan diferentes diálogos entre los personajes que configuran un retrato de los acontecimientos más destacados en la vida de la pareja: el embarazo, el parto, la niñez de Elsa y Mateo, el concurso de baile, etc. Esta concatenación se centra, precisamente, en la relación entre estos padres y Chloé, sin que esta aparezca nunca en el escenario.

En efecto, la hija es un personaje omnipresente en toda la obra, pero su cuerpo nunca está presente, lo que pone en evidencia la tragedia de su existencia: ya no es parte de este mundo. Sin embargo, su figura se va construyendo a través del discurso de los dos protagonistas, un diálogo que alberga palabras de una dureza desgarradora, que ofrecen pinceladas –con imágenes muy visuales e impactantes– sobre sus comportamientos con la niña. Un claro ejemplo de ello es el día de su séptimo cumpleaños, Chloé se ofrece a su padre con las venas cortadas en símbolo de ofrenda del cuerpo, como si la niña pidiera al culpable de su existencia mancillada que acabará con su vida:

ELSA.- El día que cumplió siete años la niña se cortó las venas de los brazos con el cuchillo de partir la tarta. Corrió hacia su padre con los brazos chorreando sangre y se abrazó a él con todas sus fuerzas. Le adoraba. Me lancé sobre ella para socorrerla, pero ella se abrazó a su padre. A su padre. Como una novia. Le manchó la camisa. Creo que en el fondo vivieron una historia de amor. Eran un hombre y una mujer. A mí nunca me quisieron, y yo tampoco fui capaz de quererles, ¿verdad? Nunca quise a mi hijita, ¿es eso lo que piensa? Nunca cuidé de ella lo suficiente. Nunca. [Liddell, 2011(b): 52]

La aparición de la figura del hijo marca una primera distancia entre el matrimonio. Antes del parto, los futuros padres «tuvieron siete sueños espeluznantes» [Liddell, 2011(b): 26] en los que se pone de manifiesto la relación ambigua, cargada de secuencias sexuales y mortales, que proyectan en este hijo por venir. Por un lado, Mateo reniega de su paternidad<sup>77</sup>, pues se siente incapaz de asumir el reto, aunque demuestra preferir tener una niña, su postura

---

<sup>77</sup> «Elsa.- Todos somos hijos, todo es fecundación.

Mateo.- Pero no todos debemos ser padres. Padres inútiles, fracasados. No todos tenemos que fecundar, hijos sin hijos, ¿entiendes? Hijos sin hijos.» [Liddell, 2011(b): 35].

existencial se basa en una brutalidad y un pesimismo persistente: «MATEO.- No quiero ser hermoso, quiero ser el hombre más horrendo sobre la tierra, quiero ser el peor, quiero destruirlo todo. Día y noche sueño con destruirlo todo.» [Liddell, 2011(b): 18]. Sus sueños terminan siempre con la muerte de la hija, por sus llantos constantes, que demuestra el agobio que siente frente a su futura paternidad. Por otro lado, Elsa, que se inclina por un varón, concentra metáforas sexuales sobre este hijo que remarca el destino trágico que sufrirá. Más allá de sus sueños eróticos, la llegada de Chloé representa su única tabla de salvación para que el odio a la vida se transforme en belleza, para que la soledad desaparezca:

ELSA.- Te equivocas. Necesitamos hijos hermosos para vencer a la muerte.

MATEO.- En cuanto nazca empezaremos a estar solos, mucho más solos.

ELSA.- No. Si tú me abandonas lo tendré a él. Si tú te mueres lo tendré a él. Si me hago vieja lo tendré a él. Si traigo un hijo al mundo nunca estaré sola. [Liddell, 2011(b): 16]

Sin embargo, la pérdida de la niña confluye en la privación de la esperanza de un mundo mejor para Elsa al no poder proyectar ningún futuro alentador. Su afán por tener más hijos choca con el deseo expreso de no-paternidad de Mateo, el mismo que desarrolla la propia Angélica Liddell en *Lesiones incompatibles con la vida*. La muerte de la hija marca, entonces, una segunda distancia, la definitiva, entre los dos personajes que serán castigados por su conducta: Mateo muere en la misma carretera en la que yace el cuerpo de la niña y Elsa, ilesa del accidente de coche, sufre un paro cardíaco provocado por la verdad sobre el asesinato de Chloé: «NARRADORA.- La señora Palavrakis murió tras pronunciar estas palabras. Su pobre corazón no pudo soportarlo.» [Liddell, 2011(b): 54].

A lo largo de toda la pieza, la madre aparece sometida a la fuerza impuesta por Mateo, por lo que se entretiene tejiendo vestidos para los perros y, así, no tener mucho peso en la unidad familiar a la vez que se mantiene alejada de la relación perversa que su marido mantiene con Chloé. A pesar de esta falta de vinculación aparente con lo que realmente estaba sucediendo en el hogar, Elsa transmite momentos de intensa lucidez sobre esta situación aterradora, como sería el episodio de la comida en la que la figura femenina solo pone sobre la mesa tres cuchillos, que representan a la muerte de tres seres (dos de ellos ya desaparecidos: la niña y el perro) y que marcan su deseo por reencontrarse con ellos:

ELSA.- Porque te amaba, porque te amaba te imaginé muerta de todas las formas posibles. Desde que naciste te imaginé muerta. Uno tiende a pensar en la muerte de los seres amados. Imaginarte muerta era horrible, pero bello. Había algo delicioso en tu cadáver. Siempre hay algo delicioso en los cadáveres. Eran imágenes deliciosas de cosas indeseables. Amarte fue angustiioso, me hiciste absolutamente vulnerable, no te cuidé lo suficiente, lo sé, lo sé. Pero no hubo un segundo en que no estuviese angustiada por ti. No hubo un segundo en que no sudara sangre por ti. No hubo un segundo en que no te imaginara muerta. Nunca pensé que pasaría tanto miedo, segundo a segundo. Cómprame caramelos. Fue lo último que dijiste, cómprame caramelos, lo último que te escuché decir, cómprame caramelos, no dijiste otra cosa, cómprame caramelos, dijiste cómprame caramelos, y yo me paso el día comprando caramelos, no hago otra cosa que comprar caramelos. La vida en casa es insoportable. Desde que te mataron ha fermentado lo peor de nuestras almas. Fuiste uno de esos acontecimientos fatídicos que le hacen tomar conciencia a uno de su verdadera podredumbre. Muy poca gente tiene un acontecimiento fatídico en sus vidas, verdaderamente fatídico, muy poca gente. Supongo que hay gente que ni siquiera sabe que existe. Supongo que hay gente que nunca se asusta de sí misma. A veces no se me ocurre otra cosa que extinguirme. [Liddell, 2011(b): 49-50]

El re-conocimiento de la tragedia familiar orquestada por su esposo está marcado por el interrogatorio que lleva a cabo la Narradora, que

conduce en todo momento el discurso hacia el tema sobre el cual vertebra la pieza, y cuyo papel es fundamental en el desarrollo de la trama. Este personaje, presentado como una voz en *off*, aparece, en un primer momento, como un coro griego que va pautando y enmarcando los diferentes acontecimientos pasados y futuros. En una entrevista con Cornago, Angélica Liddell especifica que la aparición de la Narradora también tiene relación con la materia de los cuentos:

La voz en *off* tiene que ver tanto con la omnisciencia como con la inconsciencia. Por supuesto está relacionada con el relato, el *érase una vez*. Es una forma también de utilizar el contrapunto entre lo que está sucediendo en escena y lo que está sucediendo en una materia innombrable. [Cornago, 2005(b): 321]

Poco a poco, la Narradora se convierte en la voz de la denuncia, en la voz que busca confrontar a estos despiadados padres a la cruel realidad de sus existencias, ya que no pueden engañarse, y menos engañarnos. Para ello, los somete a una especie de juicio moral del que los lectores/espectadores son testigos. De hecho, en la representación de la obra, la propia Angélica Liddell, dotada de una cámara Polaroid, saca fotos del desnudo cuerpo de Mateo, interpretado por Gumersindo Puche, y del propio público, lo que marca esta presencia del espectador durante el juicio, pero también sirve de denuncia de la pasividad, del quietismo social respecto a una realidad tan espeluznante:

Liddell hace resaltar el acto *voyeurístico* y obliga al espectador a reconocer que el monstruo no existe independientemente de su exhibición y de la asistencia de un público. Puesto que la identidad del monstruo deriva de su visibilidad ante la mirada de un espectador, éste ya no es inocente. [Hartwig, 2006: 222]

La obra se cierra con las palabras de la Narradora que refuerza esta idea de la vinculación del público con la tragedia de la niña, pero haciendo alusión a los propios vecinos de la casa de los Palavrakis:

Desde la muerte de los señores Palavrakis los habitantes del pueblo se quedaron mucho más quietos. Mucho más quietos. Por muy extraño que parezca jamás volvió a soplar el viento. Ni una sola hoja se movió. Todos se empezaron a comunicar mediante monosílabos. Siguieron convocando el concurso de baile pero no volvió a existir una pareja que recogiera el trofeo sonriendo. A partir de ciertas horas se podía ver a familias enteras frente al televisor, sin moverse, sin moverse, sin moverse, con los ojos tan vacíos como los de Edipo. Ahora ellos también conocían el horror. [Liddell, 2011(b): 54]

Con ello, Angélica Liddell hace hincapié en el hecho de que tras la supuesta normalidad del día a día de las personas, los seres humanos pueden ser auténticos bárbaros en sus casas, pues el individuo vive de y con una hipocresía social que le obliga a ajustarse a unos patrones que no siempre coinciden con su verdadera voluntad. El público ya conoce la tragedia de Chloé, ya saben que el horror existe muy cerca de ellos, ¿pero esto cambiará algo? Como subraya Francisco: «Para mí la expresión máxima del pesimismo es matar a un niño.» [Francisco, 2002: 132]. Una niña muere, todos sabemos la verdad, pero el horror sigue acechando fuera de la sala de teatro.

#### **4.2.2. *Once upon a time in West Asphixia. O Hijos mirando al infierno***

Esta obra dramática se estrenó el 19 de septiembre de 2002 en el Teatro Pradillo de Madrid y se publicó en 2011. Su título recuerda la película de *spaghetti western* casi homónima de Sergio Leone, *C'era una volta il West* (1968), en la que, además de la trama de la llegada del ferrocarril, cobra protagonismo la venganza por la muerte de una familia, así como del hermano del protagonista a manos del mismo hombre. En este sentido, desde este título subjetivo escogido por la dramaturga, el lector/espectador se predispone a encontrarse con una obra que versa sobre el tema de la venganza. No obstante, Liddell sorprende al conferir el peso de dicha venganza en dos niñas pre-adolescentes, Natacha y Rebeca, que se valen de su propio cuerpo, de su sexualidad para conseguirla. Esta coyuntura también se puede entrever en la elección del título, pues el «érase una vez...» nos traslada al mundo del cuento infantil –una vez más la dramaturga se nutre de la estructura de los cuentos para denunciar unos hechos relacionados con niños–, aunque el subtítulo («O hijos mirando al infierno») evidencia la vinculación entre el horror, la muerte y la niñez.

Si en *El matrimonio Palavrakis* el cuerpo omnipresente de la niña de 7 años, Chloé, revela el vil comportamiento de sus padres, la segunda obra del *Tríptico de la aflicción* presenta a estas dos pre-adolescentes que usan, y abusan, de la sexualidad como forma de (auto)destrucción. Natacha y Rebeca se rebelan en contra de una vida determinada y marcada por las pautas impuestas por los adultos. A través del discurso de las niñas, se revela, como ocurre

en la primera obra del *Tríptico de la aflicción*, que los adultos deciden tener hijos por miedo a la soledad:

NATACHA.- Somos hijas de la enfermedad, porque la enfermedad es necesaria para alcanzar la lucidez. Y yo os pregunto, ¿quién es entonces nuestro padre, quién es entonces nuestra madre?

REBECA.- ¡Usurpadores! Usurpadores de nuestra maternidad dolorosa. Usurpadores de nuestra paternidad dolorosa.

NATACHA.- No nos aman, nos poseen, nos poseen como a las bestias, peor aún, intentan justificar sus patéticas vidas con nosotros, los hijos, os digo que no nos aman, simplemente no quieren estar solos, le tienen miedo a la soledad, maldita sea, pero nosotras queremos estar solas, sí, completamente solas, debemos poseernos a nosotras mismas. [Liddell, 2011(b): 100]

Este deseo de ser padres se traduce como una monstruosidad que marca el odio que sienten las niñas –nuevamente el odio es el tatuaje dibujado en la piel de los personajes– hacia los mayores y que se alimenta de la muerte de un compañero de clase, Simón, asesino de sus padres y, posteriormente, suicida de sí mismo: «OLIVIA.- Simón Alopardi había matado a sus padres con una escopeta y después se había levantado la tapa de los sesos. Natacha y Rebeca eran las únicas niñas en el funeral.» [Liddell, 2011(b): 60]. El niño se convierte, así, en el único redentor en la vida de las jóvenes, ya que representa el poder sobre la autodeterminación adulta, la rebelión contra el orden establecido. Las menciones a Simón son constantes en toda la obra; las pre-adolescentes lo recuerdan, lo nombran como si fuese su Dios personal, que alumbra su camino y les da fuerza en los momentos de flaqueza:

NATACHA.- Protégenos, Simón. Protégenos de la mediocridad del mundo. De la estupidez. Protégenos de las buenas intenciones. Protégenos de los curas, de los maestros, de los ministros, de los médicos, de los padres, de todos aquellos que nos protegen. Protégenos, Simón. Protégenos de la salvación y de todas las cosas buenas de la tierra. De los que dicen que

nos aman porque son esos los que más nos odian. De nuestros hogares limpios, dignos y ejemplares. Protégenos del bienestar, de la salud, de la decencia. Protégenos de la alegría. Protégenos de la fertilidad. Oh, tú, Simón. [Liddell, 2011(b): 59]

Bajo el cobijo del recuerdo de Simón, Natacha y Rebeca se preparan para ser la pesadilla de los adultos que las rodean, empezando por la propia abuela del niño, la señora Alopardi, que apoya la decisión de su nieto («Hizo bien en matar a sus padres. Eran egoístas y envidiosos. Así se lo dije a las niñas. Simón hizo bien en matar a sus padres.» [Liddell, 2011(b): 61]) y revela haberlo iniciado sexualmente. En este sentido, el desequilibrio de Simón, su malestar asesino, también asoma un posible trauma sexual orquestado por su propia abuela. A su vez, las niñas prolongan esta relación perversa al tiempo que, dando voz propia a Simón, intentan provocar el suicidio de la matriarca.

Entre las dos niñas, Natacha asume claramente el papel de líder, puesto que, además de encargarse de evitar que su compañera decaiga en el torbellino de la venganza, promueve la utilización de su cuerpo en diferentes manifestaciones de índole sexual. En efecto, las dos niñas han aprendido que los adultos se mueven por sus impulsos más instintivos y, de esta manera, se doblegan con facilidad ante las provocaciones sexuales y los enfrentamientos que ellas mismas originan:

NATACHA.- No hay placer ni dolor. He aprendido a poseer, solamente a poseer, es decir, a destruir. Destruyo con mi sexo, con la debilidad de mi sexo. He de aniquilar al profesor porque tengo que acabar con la fealdad sobre la tierra. Mi sexo destruirá la fealdad. [Liddell, 2011(b): 68]

Este sometimiento se encuentra especialmente reflejado en los personajes del profesor Kubelka y el doctor Tayara. Este último trabaja en un manicomio en el que se dirigen las jóvenes todas las

tardes para mirar, desde un árbol, a sus integrantes. El doctor se recrea mirando por la ventana la presencia de las niñas. Unas niñas bellas que parecen presentar cierta sensibilidad por la locura. De hecho, Olivia, la madre adoptiva de Natacha, le confiesa que su madre biológica se murió en un manicomio porque sufría un trastorno de locura. Asimismo, será el lugar en el que las niñas deciden llevar a cabo su última acción: sus propias muertes guiadas por las manos de Natacha:

OLIVIA.- Me hice la muerta. Me quedé todo lo quieta que pude mientras Natacha me daba pataditas en la barriga. Pensó que yo estaba completamente muerta y soltó el martillo. Me oriné. A ella le hizo gracia que me orinara después de muerta. Le dijo a Rebeca, mira, se está meando de miedo después de muerta, el infierno debe ser un sitio horrible. Jamás podré olvidar aquellas palabras. Pero Rebeca no la escuchaba, Rebeca estaba encima de mi marido clavándole el cuchillo una y otra vez, sin parar, sin parar, sin parar. El cuchillo entró y salió del cuerpo ciento cincuenta y cuatro veces. Era una pelota de sangre sobre la alfombra. Las encontraron frente al muro del manicomio. Rebeca con la cabeza aplastada por una piedra. Y Natacha colgando del árbol. Antes de colgarse Natacha había escrito en el suelo el nombre de su madre, de su verdadera madre, y al lado, mamá...

NATACHA.- Yo no soy así, mamá. Te quiero. [Liddell, 2011(b): 105-106]

A través de este trágico final, Angélica Liddell parece apuntar que la locura se hereda por la sangre y es la única capaz de alojar la lúcida luz que revela el horror que alberga nuestra sociedad.

La relación de Natacha con el profesor Kubelka representa un juego mucho más perverso y macabro en el que el maestro asemeja la figura de la niña a una prostituta:

PROFESOR KUBELKA.- Era como estar con una prostituta, lo juro. El malo era yo porque yo era el hombre, y Natacha era la niña, la niña. Pero ella se bajaba las bragas todas las veces, todas las veces, era como estar con una prostituta, lo juro. El malo era yo, sí, aunque ella se bajara las bragas todas las veces, el malo era yo. Yo era el hombre y Natacha la niña. Y

ella lo sabía y me utilizaba. Era muy cruel conmigo. [Liddell, 2011(b): 67-68]

La perversidad que demuestra Natacha marca el inicio de la búsqueda de más niñas por parte del profesor durante las vacaciones escolares. Una situación de la que culpa directamente a la pre-adolescente sin cuestionar esta búsqueda. Así, el personaje masculino se descubre ser un auténtico pederasta que provoca un verdadero horror en el lector/espectador al contemplar que está en contacto directo con niños.

Pero la crueldad y la monstruosidad de las niñas no solo afecta a los adultos, sino que también las desarrollan en sus compañeros de clase. Un ejemplo de ello es la relación de Natacha y Rebeca con el personaje de Jonás. Él confiesa su amor por ambas y su predisposición a obedecerlas. En el momento en el que las chicas saben que Jonás sufre malos tratos por parte de su padre, por no sacar buenas notas, deciden ayudarlo: «JONÁS.- Utilizaron piedras y cuchillos. Me destrozaron el brazo. Dije que había sido un accidente. Tuvieron que amputarlo.» [Liddell, 2011(b): 72]. El deseo de las pre-adolescentes por desobedecer la imposición paterna es más fuerte que la integridad física de una persona. Ni la muerte se erige como un freno, sino que se considera una especie de castigo hacia los padres que pone de manifiesto su incapacidad por escuchar y acompañar a los hijos en su desarrollo personal.

Las prácticas perversas, pornográficas, obscenas, crueles de las dos protagonistas exhiben los cuerpos, las relaciones sexuales activas y el maltrato ante la mirada de los hombres. Angélica Liddell dota a sus personajes de un fuerte componente sexual y violento; dos elementos que permiten evidenciar la parte más oculta de los seres humanos.

### 4.2.3. *Hysterica Passio*

Esta pieza, estrenada el 22 de febrero de 2003 en el Teatro Pradillo de Madrid y publicada en 2011, se abre como si se tratase de «un cuento de Navidad» [Liddell, 2011(b): 109] o, mejor dicho, de varias historias navideñas con los mismos protagonistas, puesto que Liddell presenta una obra dramática que encierra diferentes momentos de la vida de un niño desde los 3 hasta los 12 años. Nuevamente la dramaturga hace referencia al mundo infantil mediante el género cuentístico, pero, esta vez, especifica que se trata de uno de Navidad, un momento que los niños suelen asociar a la felicidad de las vacaciones, a los regalos a punto de estrenar. No obstante, Liddell escoge esta fecha precisa para construir una obra que cuestiona el abuso de unos padres detestables, Thora y Senderovich, bajo el prisma de la religión, pues la Navidad es, ante todo, según la tradición cristiana, el nacimiento de Jesús, pero, en la vida del niño Hipólito, es el inicio de su pesadilla:

Hipólito.- Salen a la calle y son normales  
y la casa está llena de agujeros para que mi padre  
pueda mirar  
Yo también soy normal  
aunque hay dos esqueletos guardados en mi  
habitación  
debajo de mi cama  
y la casa está llena de agujeros para que mi padre  
pueda mirar  
yo también soy normal  
Me siguen enseñando oraciones  
me obligan a aprender la Biblia  
quieren que mi mente sea pura  
me convierten en un fanático religioso  
Así hasta los doce años [Liddell, 2011(b): 147]

Las referencias religiosas son constantes y revelan la hipocresía y la monstruosidad de los individuos. Frente a la imposición por aprender de memoria *La Biblia*, las oraciones que el hijo, Hipólito, repite como una daga que atraviesa el pensamiento más íntimo de sus progenitores, los padres esconden su falta de autoestima y su miedo a la soledad, provocando maldad y dolor en el seno de su propia familia.

La relación entre padres e hijo es el núcleo central de la obra. Una familia contranatura que, como ocurre en *El matrimonio Palavrakis*, parece de lo más corriente a ojos de sus vecinos, aunque dentro del hogar, las paredes tienen agujeros para satisfacer el deseo de Senderovich por ver, por mirar el objeto de su fascinación y deseo. Así pues, la unidad familiar participa de un juego perverso en el que predomina la satisfacción personal de unos adultos deprimidos en detrimento de la inocencia de un niño menor de edad:

Hipólito.- ¿Estamos destinados los hijos a sentirnos culpables del daño que nos causan nuestros padres? [...] ¿No sería mejor si los hijos murieran antes que los padres? No sería beneficioso que los padres asistieran a la cuna y a la tumba de sus hijos. ¿No sería aleccionador que los padres fueran testigos de su monstruosa obra? [Liddell, 2011(b): 136]

Desde el título de la obra se puede apreciar una referencia directa al drama *El rey Lear* de Shakespeare y, más concretamente, a una réplica que pronuncia el propio rey en la escena IV del acto II:

O, how this mother swells up toward my heart!  
Hysterica passio, down, thou climbing sorrow,  
Thy element's below! Where is this daughter? (vv. 56-58)

La pieza clásica también se centra en la relación de un padre, Lear, con sus tres hijas, así como del personaje de Gloucester y sus hijos, que desvela la ingratitud de los descendientes. Un tema que

Angélica Liddell trasciende al revelar los verdaderos motivos del odio que siente Hipólito hacia sus padres. Asimismo, la elección del título de la obra remite a otra noción que ofrece una lectura psicoanalítica: la histeria. La palabra procede del griego *histeria*, acuñada por Hipócrates, que significa útero, por lo que se relaciona directamente con la figura de la mujer y, especialmente, con su órgano sexual y reproductor.

Descartada la histeria en su acepción femenina y retomando las ideas esbozadas por Jean-Marie Charcot, los austriacos Breuer y Freud, coautores del *Estudio sobre la histeria*, publicado en 1895, se deciden a estudiar este exceso emocional incontrolable, que Liddell no duda a llevar más lejos al asociar la histeria con la pasión, otro sentimiento intenso. Según los psicoanalistas, el comportamiento histérico está fuertemente vinculado con el período de la niñez en el que la madre se erige como la primera figura seductora en el desarrollo de hijo, aunque, en este caso, la dramaturga intensifica esta relación, ya que es el propio personaje femenino la figura incitadora e iniciadora de la sexualidad de Hipólito:

Hipólito.- Y Senderovich  
señoras y señores  
se abalanza sobre Thora  
le rompe las bragas  
la pone de rodillas  
se orina sobre ella  
frota su polla contra la cara en éxtasis de Thora  
y la penetra brutalmente hasta hacerle sangre  
Thora le pide más  
Yo lo veo todo  
Estoy allí  
mirando  
mi madre se acerca  
me baja los pantalones  
y mete mi pobre sexo en su boca  
La lengua de mi madre es más grande que mi cuerpo  
Aprieta mi cara contra su barriga  
como si quisiera fornicar con mi cabeza  
Me coge un brazo y lo chupa con avidez

hasta que chorrea la saliva  
y se penetra con la extremidad diminuta  
Thora se masturba con mi brazo  
le duele  
Yo abro y cierro la mano dentro de la vagina de mi  
madre  
Y pienso Thora es hermosa  
Mi padre vuelve a correrse y ensucia el televisor  
[Liddell, 2011(b): 142-143]

En un discurso pronunciado por Freud en 1932 titulado *La feminidad*, el psicoanalista hace hincapié en el odio inconmensurable que siente la hija contra su madre. Un odio que Thora profiere contra la suya y que le impulsará a entrever du relación con Senderovich como única manera de poder escapar de su predominio. Incluso el padre de Hipólito revela haber tenido una relación distante con sus padres a pesar de su necesidad por recibir más cariño de estos.

Los psicoanalistas austriacos evidencian que, al tratarse de un fenómeno ocurrido durante la etapa más temprana del desarrollo del ser humano, la histeria solo puede encontrar su cura a través del ejercicio de memoria –en su caso, a través de la hipnosis–. Y, justamente, este cruento cuento de Navidad de Liddell parte de la memoria, de las vivencias de los propios padres de Hipólito, como también ocurre en *El matrimonio Palavrakis*, para marcar el inicio de la pesadilla y, así, reforzar su concepción de la maternidad o paternidad como una monstruosidad, que se basa, al fin y al cabo, en perpetrar los mismos odios a nuestros hijos, educarlos según parámetros sociales perturbadores:

HIPÓLITO.- Ni te imaginas la fuerza que me dan mis 32 fracturas y mis doce años, ni te imaginas lo malvado que puedo llegar a ser, y sabes por qué, porque yo no soy un monstruo como vosotros, a mí me ha dado tiempo a pensar, mi crueldad es una ecuación perfecta, en el fondo he abusado de vuestra monstruosidad. [Liddell, 2011(b): 149].

Si en el caso de la primera obra del *Tríptico* los padres engendran a su hija Chloé en un cementerio, el dentista y la enfermera de *Hysterica Passio* conciben a Hipólito en un hospital:

Hipólito.- allí me fecundan  
¿qué sentido tiene fornicar en un hospital como  
peces asmáticos?  
me arranco los ojos para describir la odiosa escena  
ese momento en que fui fecundado por los desastres  
del universo  
fecundado por todas las muertes que precedieron al  
dentista y la enfermera  
fecundado por el dentista y la enfermera  
fecundado por los enfermos. [Liddell, 2011(b): 121]

El lugar en el que se fecundan a los niños predetermina su sino de manera irremediable. La aparición del cementerio en la concepción de Chloé predestina su muerte a la vez que el hospital se configura como una prueba del desequilibrio y, por consiguiente, de la enfermedad que padecen los personajes como también predetermina el comportamiento de Natacha de *Once upon a time in West Asphyxia*.

Thora es un personaje que comparte muchos puntos de confluencia con Elsa Palavrakis. En efecto, ambas tienen dificultades para encontrar su lugar en la relación con su respectivo hijo, lo que se traduce por su comparación con un perro: «para mí es como un perro, por mí puede llorar el día entero, los niños son fuertes...» [Liddell, 2011(b): 133]. Además de ello, Thora se masturba con gran frenesí, hasta incluso lastimarse, porque es incapaz de frenar y controlar su deseo sexual. De hecho, las pocas relaciones sexuales que mantiene con su marido muestran una gran brutalidad durante el acto. Por su parte, Senderovich apenas se relaciona con Hipólito, aunque sus miradas se intensifican a través de los agujeros, y demuestra una fuerte obsesión por el cuidado de las flores de su

jardín. Un jardín que esconde los esqueletos de doce mujeres que él mismo estranguló y cuyo descubrimiento le lleva al suicidio delante de los ojos de su propio hijo.

Hipólito cumple una función similar al papel de la Narradora de *El matrimonio Palavrakis*. En efecto, apenas dialoga con sus padres, sino que apela directamente al público para situarlo en la historia, pero también para revelarles el secreto que esconden las paredes de su hogar. Ya se ha comentado que la pieza *La falsa suicida* se cierra con una alusión directa de Horacio al público que se convierte, a su vez, en *voyeur* del *peep-show* representado a escena, en *Hysterica Passio*, Liddell lleva a cabo un procedimiento similar con las palabras finales de Hipólito:

Hipólito.- Tocad a los monstruos porque vosotros no lo sois.  
Vosotros sois inocentes.  
No os preocupéis, tocad, tocad.  
Morirá mucha gente en años venideros,  
seremos testigos de crímenes atroces,  
pero vosotros,  
amantes de la ideología y del orden  
vosotros  
que os creéis tan lejos de Thora y Senderovich  
vosotros  
tan buenos  
tan limpios  
tan sanos  
tan cuerdos  
vosotros decentes míos,  
seguiréis siendo inocentes,  
seguiréis organizando jodidas cenas de Navidad,  
seguiréis comprando casas más y más grandes con  
el sudor de  
vuestros trabajos insulsos,  
casas con más habitaciones para seguir engordando  
a vuestros hijos  
calvos y cuelllicortos,  
esos hijos que son vuestra obesidad mental,  
vuestros hijos son tan obesos como vuestras mentes  
y vuestras casas perfectamente equipadas  
y vuestras putas neveras.  
[...] Mi obligación es que sintáis algo.

Si no sois capaces de sentir miedo con los tigres  
Al menos tenéis que sentir miedo de vosotros  
mismos.  
Así es el circo.  
[...] es la vida real. [Liddell, 2011(b): 156-158]

Los lectores/espectadores forman parte de este circo, de este pedazo de vida real que perpetra su cotidianidad. Ya no pueden echar la vista atrás porque, a pesar de estar resuelto este caso concreto, la semilla está sembrada en nuestra sociedad. En esta obra, junto a *El matrimonio Palavrakis* y *Once upon a time in West Asphixia*, se germina la cuestión de la no-maternidad expresa que ha manifestado Angélica Liddell en su espectáculo *Lesiones incompatibles con la vida*:

Hipólito.- en el matrimonio el amor no existe  
el amor no es nada comparado con los hijos  
los hijos  
comparado con los hijos  
el amor no es nada  
existen los hijos  
diosecillos de mierda en nombre de la creación  
en nombre del puto milagro de la vida  
en nombre de la justificación de la existencia  
permitidme que encierre el instinto maternal en la  
cesta de las víboras  
que reviente de veneno antes de causar más dolor  
[Liddell, 2011(b): 127]

A diferencia de los niños que aparecen en las dos obras anteriores del *Tríptico de la aflicción*, Hipólito sobrevive a los abusos de sus padres. Desde su primera violación, a los 3 años hasta el momento de su venganza, a los 12, el niño reflexiona sobre la monstruosidad de los actos de sus progenitores que esconden existencias miserables, pero también revela la culpa de todos los padres sobre el proceso educacional de los hijos. Como afirma Senderovich: «Ya era hora de que los hijos denunciaran a los padres. Ya era hora de que los hijos dejaran de tener miedo.» [Liddell, 2011(b): 153].

#### 4.2.4. El abuso en carne propia: historia de una confesión

La acción performativa *Yo no soy bonita* forma parte de los *Actos de desobediencia* en los que se incluyen las obras *Lesiones incompatibles con la vida* y *Broken Blossoms*. Cada uno de estos actos se erige como una reflexión en contra del sistema patriarcal dominante y, por tanto, a favor de la plena libertad de la mujer sobre su cuerpo y sus acciones. Como ya se ha mencionado, *Lesiones incompatibles con la vida*, el epílogo que cierra el *Tríptico de la aflicción*, Liddell pone de manifiesto su decisión de no ser madre, una decisión que choca con el devenir pre-definido de la mujer en su acepción por perpetrar la especie. *Broken Blossoms* desarrolla una dura crítica en contra del concepto de inteligencia, una etiqueta que se atribuye a diferentes personas de nuestra sociedad sin realmente levantar la sospecha de que, a menudo, se trate de una sobrevaloración.

*Yo no soy bonita*, estrenada en abril de 2005, dentro del ciclo «Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia», impulsado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lleva a cabo una nueva lectura del abuso y del acoso sexuales que sufren las niñas. Del mismo modo que la pieza *Pared* de Itziar Pascual en la que la dramaturga proyecta el nombre de las mujeres víctimas de la violencia de género y de *La casa de la fuerza* de la propia Lidell, la dramaturga lanza de manera punzante los nombres de niñas cuyas vidas se han visto arrebatadas por el ansia de los hombres por cuerpos:

Porque a Violeta le encontraron estrangulada en una cantera, a los 8 años.

Porque la pequeña Raquel apareció muerta, semidesnuda y ensangrentada, al pie de una montaña de sal.

Porque Nuria tenía 10 años cuando la violaron en el bosque hasta hacerla morir.

Porque el cuerpo de María, degollada a los 12 años, se corrompió en una casa abandonada hasta que ladraron los perros. [Liddell, 2006(b): 33]

Estos nombres evidencian una lacra social muy presente en el país. Para ahondar todavía más en esta toma de conciencia del abuso en los menores, la dramaturga se desnuda, ante la mirada de todos los lectores/espectadores, para ofrecer su propia historia personal. De hecho, el subtítulo de la obra «Confesión nº3» nos remite directamente a la relación del teatro de Angélica Liddell con la autobiografía, o, en otras palabras, con la dramaturgia del «yo»<sup>78</sup>, pues ofrece una narración de su propia experiencia: el abuso sexual que sufrió a los nueve años en el cuartel militar en el que trabajaba su padre. Este contexto recuerda con suma intensidad la vivencia traumática de la protagonista de *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* cuya belleza se convierte en su perdición, así como la violación de Blanquita, protagonista de la acción *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1999), por parte de la pareja de su madre sin que esta ayude a su hija.

Desde el título mismo de la acción escénica aparece una clara referencia a la canción infantil de comba *Al pasar la barca*<sup>79</sup>, lo que pone de manifiesto el afán de la dramaturga por situarse en el ambiente de la niñez, como también lo son los cuentos constantemente revisitados en toda su producción. Esta canción

<sup>78</sup> No me detendré en analizar los rasgos que encierran la denominada dramaturgia del «yo», ya que será estudiando en el próximo capítulo.

<sup>79</sup> «Al pasar la barca,/me dijo el barquero:/las niñas bonitas/no pagan dinero./Al volver la barca/me volvió a decir:/las niñas bonitas/no pagan aquí./Yo no soy bonita/ni lo quiero ser./Las niñas bonitas/se echan a perder./Como soy tan fea/yo lo pagaré./Arriba la barca/de Santa Isabel.» [Álvarez Antúnez, 2009: 12-13].

infantil parece remitir a un posible acoso del barquero que intenta aprovecharse de la belleza de la niña. Sin embargo, esta no quiere dejarse embaucar y se considera a sí misma fea, por lo que prefiere pagar los servicios que ofrece la barca. Retomando esta idea, Angélica evidencia el conflicto que produce la belleza física y, por consiguiente, el cuerpo sobre el comportamiento del hombre:

Mira, hacemos una cosa.  
Primero abusas de mí.  
Para eso estamos las niñas.  
Para el dominio, para el abuso, para el poder.  
Un abuso menor, pequeño.  
De esos que pasan por alto.  
Ese tipo de abusos intrascendentes que las niñas padecen en silencio.  
Solo por ser niña.  
Un abuso rutinario, común.  
Esa rutina tabú.  
Es decir, el origen cotidiano y brutal de la humillación escandalosa. [Liddell, 2006(b): 31]

La dramaturga narra un acontecimiento real en el que tres niñas se dirigen a las cuadras del cuartel para subir a caballo cuando un soldado se aprovecha de esta situación para tocar las partes genitales de la niña. No se establece una violación directa, pero sí un tocamiento que no es menos significativo en el desarrollo sexual de la menor. Este acto marca la profunda humillación que arrastra la niña, pero también la Angélica adulta en un estado de violencia moral, que traslada el cuerpo en un mero objeto alejado de la propia conciencia del ser. En repetidas ocasiones, Liddell hace alusión al hecho de que le gustaría transformarse en un hombre, ya que parecen ser más fuertes, al promover ellos mismos unos compartimientos que otorgan un aspecto más débil a las mujeres. Según Robert Antelme [1978], la humillación representa una forma de violencia extrema. Se trata de un sentimiento vinculado

estrechamente con la vergüenza, con la vergüenza de ser una niña, una mujer en una sociedad llena de verdugos.

Esta relación entre la vergüenza y la humillación cobra especial relevancia en la puesta en escena de la acción dramática. En efecto, Angélica Liddell no duda en autolesionarse, en cortar su piel delante de los ojos del espectador y, así, proyectar el conflicto de la humillación en el espanto del público. La dramaturga relaciona el espectáculo, y sobre todo su cuerpo, con lo abyecto al recrear una escena que fascina a la vez que repulsa porque todo el dolor gotea por su sangre, porque solo con imágenes impactantes el lector/espectador puede reflexionar sobre el mundo que le envuelve.

A través de las cuatro obras en las que los niños son protagonistas de abusos, por sus padres en la mayoría de casos, que en ocasión les lleva a su propia muerte, Angélica Liddell señala la llaga de la que brota la monstruosidad del ser humano. Una monstruosidad que está relacionada con la educación que reciben los hijos.

### 4.3. La educación

Si la monstruosidad naciente en los hijos procede de los padres, su raíz emana de la educación que reciben los más jóvenes. En este sentido, los progenitores son los principales protagonistas del desarrollo educativo emocional en los hijos. Si Angélica Liddell culpa a los padres de engendrar monstruosos infantiles hechos a su semejanza, los niños también se enfrentan a otro tipo de educación de índole más cognitiva, moral y ética basada no solo en la presión de los padres, sino también en el entorno de cada individuo. Así, los hijos se convierten, a su vez, en protagonistas al ser los verdaderos centros de interés que impulsan las tramas. Esta importancia de la figura infantil debe cierta deuda a un tratado publicado en el siglo XVIII, más concretamente en 1762, *Émile ou de l'éducation*, escrito de la pluma de Jean-Jacques Rousseau. En esta obra, el filósofo se propone crear un nuevo modelo de educación basado en el fomento de un espíritu crítico que pasa por una contemplación de la naturaleza que envuelve a cada individuo. El aprendizaje alcanza, entonces, un orden más intuitivo que se va modificando según la edad de los niños para integrar las normas sociales, lo que le permite no marginarse de la sociedad, puesto que conoce sus reglas, aunque pueda emitir un juicio personal acerca de estas.

Esta concepción extremadamente innovadora para la época es de una gran vigencia todavía hoy en día. Además de las continuas reformas que sufre el sistema educativo, las escuelas fomentan el espíritu crítico rousseauiano, la reflexión sobre sí mismo, pero también sobre las diferentes normas de la sociedad. Como apuntan Bourdieu y Passeron en *La reproducción. Éléments pour une théorie de l'enseignement* (1970), el ambiente escolar

reproduce el sistema social, por lo que se evidencia una violencia simbólica no tanto intersubjetiva, sino de la propia estructura. En efecto, la estructura se erige como un elemento que presiona, que conduce al individuo hacia un determinado camino a seguir. En otras palabras, la educación escolar, pero también parental, se opera desde unos preceptos determinados íntimamente motivados por un dominio de los adultos sobre los niños.

La educación de los jóvenes representa un tema común que llena las páginas de la literatura universal para re-escribir constantemente la evolución del componente educativo que constituye los fundamentos de la sociedad del futuro porque la enseñanza encierra las reglas sociales que rigen nuestro universo. En este sentido, el teatro no se ha quedado al margen de esta cuestión. De hecho, en la obra *El chico de la última fila* (2006) de Juan Mayorga, popularizada por la adaptación al cine, *Dans la maison*, dirigida por François Ozon, un profesor y un alumno son el motivo de una reflexión sobre la mezcla de la vida y la literatura dentro y fuera del aula. En el caso de nuestras dramaturgas, Laila Ripoll, a través de su pieza breve *El día más feliz de nuestras vidas*, fiel a su labor memorística, lleva a cabo una dura crítica contra la educación religiosa represiva de los años del franquismo. A su vez, Angélica Liddell también sigue esta línea vindicativa en *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* y *Mi relación con la comida*. La importancia de la religión en el desarrollo del teatro es, sin duda, indiscutible, pues el origen del género está asociado a la figura del dios Dionisos. De manera que el teatro occidental, en su nacimiento, se basa en la recreación de una mitología religiosa con personajes y motivos repetidos a lo largo de los años. Teatro y religión inician, así, una relación de amor-odio en la que la sociedad se aprovecha de los diferentes momentos históricos para utilizar el género dramático a su conveniencia. No obstante, al extrapolar la importancia de la religión

a nuestra sociedad se puede comprobar que define gran parte de la humanidad al instaurar normas de conducta muy claras.

Además, Liddell se interesa en mayor medida, como ya se ha podido comprobar en el uso repetido del formato del cuento infantil como base para la concepción de sus obras, una referencia constante al mundo de la infancia. En efecto, su escritura parece albergar una continua reflexión acerca del rito de paso de la infancia a la edad adulta, acerca de la importancia de la educación de los padres en el desarrollo de los hijos. Este cuestionamiento aparece en las piezas en las que los niños sufren abusos al convertirlos en seres pervertidos porque representan una reproducción de los patrones en los que encajan los propios progenitores:

un teatro de choque y ofuscación. Los personajes centrales son monstruos sociales que destacan por su crueldad, su perversión sexual y la falta de sentimientos humanos. Lo que más caracteriza el teatro liddelliano es el término *exceso*, que se refiere tanto a lo representado como a la representación. El sufrimiento humano es el tema principal que encuentra su genuina expresión en la profanación espiritual y corporal de la impunidad, representada en los seres humanos más débiles e inofensivos: los niños. [Hartwig, 2003(a): 213]

Liddell escribe *La peste del caballo* que ofrece una nueva mirada sobre esta relación educativa paterno-filial que ya no ahonda en su rechazo a la maternidad, sino que revela algunos puntos característicos de nuestra sociedad «del progreso». Un propósito que entronca directamente con el pensamiento del filósofo francés Rousseau, ya que el niño, centro de interés mayoritario al adquirir una relevancia sin precedentes en el desarrollo educacional, debe instruirse según la evolución de su edad, por lo que existe realmente una frontera entre la edad infantil y la madurez adulta que hay que franquear a través de los años. Sin embargo, los dos personajes masculinos de *La peste del caballo* no consiguen traspasar esta

delgada frontera y transforman su relación padre e hijo como una enfermedad incapaz de disolver la jerarquía impuesta por la descendencia.

#### **4.3.1. El estigma de la religión en *El día más feliz de nuestras vidas* de Laila Ripoll**

En la dramaturgia de Laila Ripoll, la cuestión religiosa parece ser un tema recurrente presente en muchas de sus piezas. Asimismo, la relación entre religión y educación infantil ya se asoma de manera desgarradora en la pieza *Los niños perdidos* en la que los Auxilios Sociales del período franquista representan un infierno con una disciplina férrea totalmente alejada del principio de bondad y de solidaridad al prójimo. En *El día más feliz de nuestra vida*, publicada en 2002, Laila Ripoll retoma la idea de una educación basada en la religión a través de cuatro niñas la noche anterior al que será el día más feliz de sus vidas, su primera comunión: «AMELIA.- Va a ser el día más feliz de nuestra vida. Lo ha dicho el cura. Y encima, en nuestro cumpleaños.» [Ripoll, 2004: 409].

La escritura del texto dramático parte de una noticia publicada en el diario *ABC* el 4 de agosto de 1964 acerca de la comunión y octavo aniversario de las cuatrillizas de Socuéllamos, una localidad manchega de la provincia de Ciudad Real que las vio nacer el 3 de agosto de 1956. La prensa escrita, pero también la revista cinematográfica española de noticias y documentales, el *No-Do*, captaron el desarrollo de las niñas en varias ocasiones. El día del

cumpleaños de Conchita, Amelia, María José y Aurora coincidió con la celebración de su primera comunión. Un evento cuyas imágenes se difundieron a través del noticiario franquista en los cines españoles durante la proyección del día 10 de agosto de 1964. En este sentido, Ripoll se acerca a una realidad de posguerra concreta en la que destaca un profundo conservadurismo alimentado por ideas próximas a los preceptos fomentados por la iglesia y que confluye, para unas cuatrillizas de unos ocho años, en definir su primera comunión como el día más feliz de sus vidas. Como apunta Susana María Teruel Martínez, las hijas de Socuéllamos sirven de enlace con nuestra contemporaneidad al criticar un pensamiento todavía presente en nuestra sociedad actual:

En suma, esta obra es una crítica hacia el terror y el excesivo sentimiento de culpa por cualquier hecho o pensamiento que la religión iba infundiendo a la gente de épocas pasadas. Por tanto, tenemos también en esta obra un modelo del teatro de denuncia de nuestro tiempo. [Teruel Martínez, 2006: 808]

Para favorecer esta lectura en clave histórica del drama, Ripoll mantiene los nombres de las cuatro niñas y hace referencia a las subvenciones que recibieron los padres por parte del gobierno y otras entidades al nacer sus hijas: «AMELIA.- Porque somos muy importantes. Si hasta el generalísimo nos mandó cuatro mil pesetas y los cochecitos dobles cuando nacimos... Una fortuna.» [Ripoll, 2004: 410]. Las cuatrillizas son el centro de atención no solo del pueblo manchego, sino también de todo el país que entrevé una suerte de milagro en su nacimiento y supervivencia. Un milagro que justamente sirve de marco para la crítica de la dramaturga acerca de la opresión religiosa que promueve el sentimiento de culpabilidad entre sus fidedignos. En el caso de las niñas, en varias ocasiones mencionan diferentes pecados de obra (por tener sed en medio de la

noche y por rozar con los dientes la hostia consagrada), de palabra (por mentir e insultar), de pensamiento y omisión (por tocarse una parte íntima); todos ellos dirigidos a Marijosé, la hermana más débil y blanco de críticas y abusos por parte de Amelia y Conchi:

CONCHI.- Y el Santísimo Cristo va a bajar el brazo clavao de la cruz y te va a sacudir un tortazo que te va a mandar hasta el molino de la torre con todos los huesos descuajeringaos, que no te va a curar ni la saludadora. [...] Y la Virgen María va a llorar lágrimas de sangre por culpa de tu pecao y se va a formar como un río y tú te vas a ahogar en la sangre y te vas a asfixiar porque la sangre se va a hacer coágulos y se te va a meter por la nariz y por la boca y vas a morir con sufrimientos terribles por haber hecho llorar a la Santísima Virgen. [Ripoll, 2004: 414]

La perversidad de estas dos hermanas conlleva un final trágico basado en el arrepentimiento por unos pecados inexistentes y un duro castigo para una niña de ocho años: «CONCHI.- ¡Ya está! Rebánate un dedo del pie con un cuchillo, que eso sí que duele y, además, mañana con los zapatos de charol nuevos vas a ver las estrellas.» [Ripoll, 2004: 419].

### 4.3.2. La educación religiosa según Angélica Liddell

La presencia del mundo infantil en la dramaturgia de Angélica Liddell es constante, ya sea mediante la utilización de recursos propios del género del cuento para niños o la denuncia de la pederastia en *El matrimonio Palavrakis*, *Hysterica Passio*, *Once upon a time in West Asphixia* o *Yo no soy bonita*. La omnipresencia infantil lleva a la dramaturga a reflexionar sobre la educación de los más pequeños en el conjunto de sus obras a través de menciones específicas respecto a la relación entre el universo de los niños y la despiadada edad adulta. El caso más evidente de esta contraposición es una obra más reciente *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: projet d'alphabétisation* (2011). Esta pieza se construye como un alfabeto en el que cada letra representa una realidad distinta. En este sentido, es importante destacar que, como en el caso de Laila Ripoll, desde el título mismo de la obra de Liddell, se aprecia un fuerte componente religioso al ser una referencia bíblica procedente de los libros proféticos y, más concretamente, del libro de Jeremías –este nombre aparece en *La peste del caballo*, pues los dos protagonistas masculinos lo comparten–: «Así dice Yahvé: Maldito quien se fía del hombre y hace de la carne su apoyo y de Yahvé se aparta en su corazón.» [*La Biblia*, 17: 5].

La cuestión de la religión en Liddell se construye como un para-texto que nutre las diferentes obras de la dramaturga, ya que, además de una fuente de inspiración deudora, revela la necesidad de recurrir a los mitos fundacionales para reflexionar sobre la condición del ser humano en su contemporaneidad. Asimismo, la autora lo asocia al mundo infantil en varias ocasiones. En primer

lugar, cabe recordar que su deseo de no ser madre se confronta con la realidad biológica procreadora de la mujer. En segundo lugar, el niño no-resultante es rechazado sin piedad al albergar la semilla del mal que arrastran los padres y depositan en los hijos para que el dolor, la malevolencia y el horror se adueñe del mundo.

*Mi relación con la comida* recibió el XIII Premio SGAE de Teatro en 2004 y fue publicada por la misma entidad un año después. Si bien la obra se fundamenta en un monólogo acerca del enfrentamiento entre el arte y la realidad, se puede apreciar una crítica a la educación religiosa plasmada en su propia experiencia en un colegio de monjas. En efecto, la dramaturga, propensa a dibujar su propia autobiografía sobre la escena, pone de manifiesto la perversidad que esconden algunos miembros de la Iglesia: «Yo he estudiado en colegios de monjas/ y no he conocido a un solo cura que fuera bueno.» [Liddell, 2005(b): 41]. En los últimos años, varios son los casos que han salido a luz de jóvenes víctimas de abusos por parte de curas, de obispos, de eclesiásticos, lo que revela la falta de ética y moralidad de algunos de sus integrantes: «Había uno que llevaba la bragueta llena de tiza, se tocaba la picha debajo de la mesa durante las clases y le olían los dedos cuando se aceraba a corregir nuestros ejercicios.» [Liddell, 2005(b): 41]. Nuevamente, el mundo infantil se conecta con la edad adulta a través de la sexualidad, pero, esta vez, desde los pupitres de las clases conducidas por personas iguales de perversas que los padres que describía la dramaturga en otras de sus obras.

### 4.3.3. *La peste del caballo* de Angélica Liddell

En esta obra muy breve, publicada en 2006 en el periódico *Diagonal*, la dramaturga se acerca a la cuestión de la educación entre un padre y un hijo, que comparten el mismo nombre, Jeremías, durante una travesía en tren. Todos los pasajeros llevan un rifle sobre sus regazos porque se están preparando para una cacería desde el vagón. En efecto, la peste del caballo, que da título a la pieza, la enfermedad que está sufriendo el animal es el motivo perfecto para que los ávidos cazadores puedan matar équidos sin ningún inconveniente por parte de las autoridades ni otros organismos. Frente a esta realidad, padre e hijo también se disponen a vaciar sus cargadores sobre estos animales.

No obstante, en este espacio cerrado, el hijo, de cuarenta años de edad, se enfrenta a un padre tiránico que no duda en marcarle su conducta delante de todos los pasajeros del vagón sin ningún miramiento. Así pues, la obra arranca con una primera contradicción que parece anodina: el padre siente calor en el tren, mientras que el hijo no. Por ello, se niega a quitarse la chaqueta, aunque el padre insiste en repetidas ocasiones. A partir de esta anécdota que podría pasar casi desapercibida, Jeremías padre dicta el comportamiento que debería seguir su hijo en la manera de guardar el rifle en el asiento y, sobre todo, marca una fuerte autoridad sobre el vástago al obligarle a beber una limonada que le provocará el llanto: «me has visto vomitar después de beber limonada me has visto, desde que era un crío, he vomitado siempre. Me has visto vomitar, no lo entiendo, no me gusta la limonada.» [Liddell, 2006(c): 8]. Jeremías hijo claudica, una vez más, ante las duras palabras de su padre.

Estas lágrimas provocan la risa en el padre, la risa y el menosprecio, ya que no duda en llamar a su hijo «estúpido», «mujer», «marica», «idiota». Jeremías padre no siente reparos en descalificar a su hijo porque, a pesar de tener 40 años, todavía no es un hombre o, mejor dicho, no es lo que él considera un hombre. Humilla en voz alta, delante de los demás pasajeros, para que, al fin y al cabo, todo el mundo se dé cuenta de quien posee el mando de la autoridad. Al estar en el vagón de tren, el hijo no puede escapar de la diatriba de su padre, de su insistencia por marcarle el camino que debe seguir en la vida, pues impone sus ideas, sus criterios sin dejar ningún margen de decisión a su hijo. Así pues, Liddell ofrece una dura crítica en contra de la falta de libertad de los hijos que nacen y mueren condicionados por sus padres. En cierta manera, se puede apreciar cierta comparación entre el estado de los caballos, enfermos de peste y abandonados por todos, y el propio Jeremías hijo porque tanto él como los animales son seres débiles a merced de otros individuos que dictaminan su vida.

Desde la elección misma del nombre, Jeremías hijo tiene que soportar el legado familiar sin remediarlo. Su falta de personalidad e imposición es el resultado mismo de la presión paterna que no le permite ninguna maniobra personal, íntima, propia sobre su vida. Como ya aparece en otras de sus obras, Liddell ahonda todavía más en su lectura de que los hijos se convierten en lo que los padres siembran en ellos. Si en otras obras, los vástagos representan semillas de monstruosidad, en el caso de Jeremías, solo la muerte podrá librarlo de la autoridad paterna.



#### **4.4. El atentado del 11-M: *Pronovias y Once de marzo* de Laila Ripoll**

El 11 de marzo de 2004 un trágico atentado, orquestado por el grupo Al-Qaeda, conmocionó a todo el país: unas bombas explotaron por la mañana, en hora punta, en diferentes estaciones de trenes de la comunidad de Madrid, causando más de un centenar de muertos y miles de heridos. Si bien España es un país que ha sufrido la presencia constante de la amenaza terrorista del grupo organizado ETA hasta su reciente cese, el 11-M abre una nueva brecha en la lucha contra el terrorismo, pues la autoría no era de dicho grupo organizado. En este sentido, el atentado adquiere un significado particular, puesto que solamente tres días después se preparaban las elecciones políticas en las que José Luis Rodríguez Zapatero, líder del Partido Socialista Obrero Español, se haría con la presidencia del país, derrotando, así, el liderazgo, durante dos mandatos, del Partido Popular encabezado por el presidente en función José María Aznar y secundado por el candidato Mariano Rajoy. Cabe recordar que el gobierno se había suscrito a la idea impulsada por Estados Unidos de participar en la guerra de Irak, a pesar de las diferentes manifestaciones que poblaron al país del lema: «¡No a la guerra!». Una decisión política y económica que ha situado al país en el punto de mira de los radicales musulmanes con afán de venganza por las atrocidades que nuestros soldados han cometido en sus naciones.

Frente a la brutalidad del atentado, el pueblo español se supo unir en su dolor y lanzar un grito contra la desinformación, contra un gobierno que no ha sabido lidiar con sus verdaderas preocupaciones. El terrorismo se asocia, pues, al dolor íntimo y

colectivo, pero también a la violencia, al desgarrar que atañe a toda una población. El 11-M fue un acontecimiento muy televisado del cual abundan imágenes desde primeras horas de la mañana en la que se proyecta la explosión de las bombas, los testimonios, la recogida de los cuerpos, etc. Al fin y al cabo, de toda una serie de información recopilada y difundida por muchos medios de comunicación. Sin embargo, con la distancia que brindan los más de diez años que han pasado desde el tremendo suceso, a pesar de la magnitud del acontecimiento y de esta fuerte presencia en los medios, se puede observar que existe una escasa representación artística del fenómeno y muchos interrogantes todavía por resolver para un pleno entendimiento del hecho en sí. Esta falta de distancia, de proyección y de algunas piezas del puzle dificulta, sobre todo, una completa cicatrización del dolor de las víctimas, de sus familiares, pero también de la sociedad española.

En el ámbito literario, se puede subrayar que la poesía es el género que ha respondido más rápidamente al ataque terrorista, ya que el mismo año 2004 salió a la luz dos antologías *11-M Poemas contra el olvido* (Bartleby Editores) y *Madrid, once de marzo. Poemas para el recuerdo* (Editorial Pre-Textos) en las que han colaborado diferentes poetas con profundas reflexiones sobre la vida, la paz y la libertad. Justo un año después del atentado, en el mes de marzo, se presenta el libro de ilustraciones, *11M. Once miradas*, coordinado por Felipe Hernández Cava, en el que participaron diez dibujantes al expresar mediante el cómic su percepción del atentado. En cuanto a la novela, hasta el año 2008 no se presentó un libro que ahondara en esta temática. Se trata de *Madrid blues* de Blanca Riestra, donde se recrea los momentos previos al acto terrorista para llevar a cabo una reflexión sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida.

En conmemoración al primer aniversario del atentado, la escena teatral madrileña se llena, durante un día entero, de espectáculos dedicados al recuerdo de las víctimas mediante una especie de maratón de piezas breves escritas por once autores, coordinada por el director escénico Adolfo Simón, y representadas en varias salas de la capital<sup>80</sup>. Este proyecto, *Once voces contra la barbarie del 11-M*, publicado en 2006, da cuenta de la multiplicidad de los puntos de vista para meditar sobre un mismo episodio histórico, lo que evidencia la necesidad de una profunda reflexión en la que no solo hablan las víctimas, sino también los verdugos. Todos los espectáculos, conectados por la temática, se representaron con una banda sonora común: la partitura para violonchelo y piano *El bosque de los ausentes* –nombre con el que también se conoce al Bosque del Recuerdo, un monumento situado en el parque madrileño de El Retiro, que homenajea a las víctimas del atentado con la plantación de un árbol por cada fallecido– creada por el compositor Antón García Abril.

A través de estos textos se plantea la construcción de una memoria colectiva –muy presente en el pensamiento de Laila Ripoll– desde la ficción con voces y escenas de una profunda carga testimonial, que buscan exorcizar el sufrimiento para mantener el recuerdo de lo que pasó y, a su vez, de documentar una historia visual e íntima del horror para que, de alguna manera, quede constancia en el futuro. La mayoría de lectores/espectadores, a

---

<sup>80</sup> Teatro de la Abadía: *Despedida* de Raúl Hernández Garrido y *Entrevías* de Yolanda Pallín.

Teatro Pavón: *Interacciones* de Ignacio Amestoy y *Harira* de Ana Diosdado.

Sala Princesa: *Todos muertos* de Jerónimo López Mozo.

Círculo de Bellas Artes (Sala Columnas): *Ana y el once de marzo* de Paloma Pedrero.

Casa de América: *El tesoro del predicador* de Juan Alberto López, *Nostalgia del mar* de Margarita Reiz y *El muerto y el mar* de Julio Salvatierra.

Cuarta Pared: *Oxígeno* de Yolanda Dorado y *Pronovias* de Laila Ripoll.

diferencia de la tragedia de otros acontecimientos históricos, conocen de primera mano lo sucedido el 11-M, por lo que parece más tangible establecer una conexión con sus vivencias personales al tener una clara referencia del suceso. En la recopilación de estas voces contra la barbarie se encuentran dos obras breves de Laila Ripoll, *Pronovias* y el monólogo *Once de marzo*. Dos piezas que cuestionan desde dos posturas distintas, el humor negro y grotesco y el profundo desgarró, respectivamente, la situación de cuatro mujeres después del acto terrorista.

*Once de marzo* es el monólogo de una mujer, de la madre de una adolescente que fallece en un tren a consecuencia de la explosión de una bomba. Para la puesta en escena de la obra, Ripoll optó por utilizar una voz en *off* dejando, así, el escenario vacío, lo que provoca una gran tensión dramática [Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 267]. De manera que el espectador solo puede percibir el desarrollo de la acción mediante el sentido del oído. Una parcialidad que entra en una dialéctica directa con la propia vivencia de esta madre que recuerda el día del 11-M, ese día que parecía amanecer como cualquier otro. En efecto, después del terrible suceso y frente a la falta de noticias de su hija, el personaje femenino busca a través de las imágenes difundidas por televisión el jersey rosa o la carpeta de su hija, pero también de las listas con los nombres de víctimas identificadas para ver si la encuentra entre los afectados. De manera que la vista se erige como el primer sentido a través del cual se lleva a cabo dicha búsqueda. Tanto el espectador como la madre agudizan sus sentidos que desembocan en una clara expresión de angustia, de miedo por lo sucedido. Ripoll consigue mantener alerta al público que, al no poder ver nada, se sumerge en la narración del personaje femenino para reconstruir los detalles del trauma familiar.

Sin embargo, la mujer poco a poco empieza a escuchar las voces de los presentadores de televisión que analizan los detalles en búsqueda de un culpable:

Por la televisión vimos a un hombre abrazando un despojo,  
vimos muchos móviles sonando en un vía,  
un muchacho al que le sangraba la cara,  
decenas de nombres agrupados por orden alfabético,  
y a un señor con corbata que explicaba quién había tenido la culpa... [Ripoll, 2006(a): 166-167]

Se puede apreciar un apunte altamente sarcástico de la dramaturga, ya que la labor periodística acerca del 11-M ha resultado ser un auténtico fraude, pues muchos medios de comunicación presentaban el suceso como una acción emprendida por los etarras. Un análisis que da cuenta de los intereses políticos del momento y, por consiguiente, demuestra la falta de ética profesional de algunos periodistas, que no dudan en divulgar informaciones falsas para encubrir dichos intereses.

Además, Ripoll consigue despersonalizar, universalizar la vivencia de la mujer, cuyo nombre jamás aparece, para centrar su mirada en todos los padres que han perdido un hijo, un familiar, un amigo en el atentado. Unos padres que han recibido los cuerpos de los fallecidos «dentro de una enorme bolsa de plástico» [Ripoll, 2006(a): 167], unos padres que solo anhelan conseguir justicia por lo ocurrido.

La pieza *Pronovias* se desarrolla en otro registro totalmente diferente, pues frente al desgarró de *Once de marzo*, Ripoll opta por presentar una obra basada en la comicidad a través de tres personajes femeninos, Bea, Clari y Dependienta, reunidas en la tienda de trajes nupciales que da título a la obra. Desde las primeras líneas, Bea, la futura novia, se caracteriza por llevar «el pelo rapado al cero y se desplaza torpemente con ayuda de dos muletas.»

[Ripoll, 2006(b): 147] mientras que su acompañante, Clari, la dama de honor, padece de una aguda sordera y «le falta una pierna» [Ripoll, 2006(b): 152]. Dos mujeres, cuyos cuerpos llevan las cicatrices del atentado, que viven sus existencias con un gran sentido del humor al poblar la escena de momentos muy cómicos. Ripoll consigue mantener el pulso entre la comicidad y la tragedia al mezclar ambos registros a lo largo de toda la obra, porque «para poner en evidencia que la actuación de la normalidad no es suficiente para combatir la anormalidad y la autora recurre, para este fin, a la burla y a lo grotesco.» [Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 272].

Así, frente a las dificultades que presenta la cola del vestido de novia, las dos amigas no dudan en reírse de su propia situación ortopédica. A pesar de este buen humor, la dependienta se siente incómoda de esta situación porque, al igual que el lector/espectador, no logra reírse, no consigue superar la barrera que la separa del universo de Bea y Clari:

Clari.- (*Peleano con la cola*) ¿Y si pongo velcro a la cola y lo sujeto...?  
Dep.- ¿Qué?  
Clari.- Un velcro, un velcrito pegado a la cola y al puño de las muletas.  
Dep.- ¡Qué horror!  
Bea.- Pues a lo mejor no es mala idea.  
Dep.- ¡Pero todo el diseño del vestido está pensado para...!  
[Ripoll, 2006(b): 153]

No obstante, la risa de las dos mujeres se debe interpretar como una muestra de superación que encierra una gran fuerza regeneradora:

Clari.- ¿No hemos aprendido a subir y bajar escaleras? ¿No hemos aprendido a dormir sin dar un brinca a cada minuto? [...] ¿No hemos conseguido convivir con nuestro cuerpo como si estuviera entero? [...] ¿No hemos conseguido a volver a viajar en tren? [Ripoll, 2006(b): 157]

Como afirma Henri Bergson en su ensayo *Le rire*, la risa se produce de manera involuntaria cuando pasa algo que no estaba planteando por su mecánica. Si a lo largo de la pieza las dos amigas presentan diferentes situaciones cómicas, la única vez que la dependienta se ríe con ganas es cuando los tres personajes femeninos se caen al suelo.

En términos bajtianos, la corporeidad de Bea y Clari se asemeja a dos cuerpos grotescos, a dos cuerpos que dan cuenta de su vitalidad, pero, a su vez, que evidencian la tragedia de lo ocurrido. Vida y muerte se conjugan a través de la risa, pero también del dolor. Sus cuerpos poseen un carácter monstruoso –al estar fuera del patrón marcado por los cánones de belleza de nuestra sociedad– que se contrapone directamente con la mirada que efectúa el otro sobre ellos. Esta mirada desde la alteridad está al centro de la crítica de Ripoll al destapar, como apuntan Fialdini Zambrano y Sibbald, la falta de solidaridad y compromiso de la sociedad: «el humor se construye como una sátira que exhibe el cuestionamiento de un Estado que no ha sido solidario con las víctimas de un acto de barbarie.» [Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 272]. Por un lado, la crítica de la dramaturga se dirige hacia la falta de memoria, más allá de los monumentos y actos conmemorativos, en el día a día de las personas afectadas por una dolencia de la que no reciben ayuda económica para costearse los tratamientos:

Clari.- Pago prótesis, para médicos, fisio... Aguanta que miren para otro lado, que te pongan carita de pena y luego hagan como que no existes... [...] Espera a que las ranas críen pelo para que veas un duro de indemnización, aguanta chaparrones de comisiones de investigación y demás zarandajas... [Ripoll, 2006(b): 158]

Por otro lado, también se evidencia una falta de empatía que se traduce en el comportamiento de los otros y que convierte a estas

víctimas en seres casi invisibles. Para potenciar esta visibilidad, al final la obra, Ripoll extrapola la historia de Bea a Clari al resto de víctimas. En efecto, la dramaturga carga la escena de proyección de imágenes, de reproducción sonoras de explosiones, de gritos, de gemidos, lo que sirve para recrear el ambiente de las diferentes estaciones afectadas por las bombas. Este salto temporal hacia el pasado de las protagonistas coloca al lector/espectador en el mismo plano que las dos mujeres desvalidas, pues los sonidos y las proyecciones emitidas encierran otra monstruosidad todavía más destacable: la capacidad de unos individuos por perpetrar muertes, heridos y dolor a todo un país. En este sentido, el público puede sentir esta monstruosidad no solo de manera visual en los cuerpos expuestos de los personajes femeninos, sino que se enmarca en la conciencia de un acontecimiento superior cuyas imágenes están grabadas en su memoria.

Las dos obras de Laila Ripoll son claros homenajes a todas las víctimas del tremendo atentado, a los fallecidos y a los supervivientes. Como ocurre en *Pared* de Itziar Pascual al tratar de la violencia de género y en *Yo no soy bonita* de Angélica Liddell al evidenciar las muertes de niñas víctimas de abusos sexuales, Ripoll tiende a representar una historia concreta que sirve de marco para la difusión de una historia colectiva. Si en *Once de marzo* la madre no tiene ningún nombre para englobar a cualquier persona que ha perdido a un ser querido, en *Pronovias*, la dramaturga lleva a cabo un proceso inverso. En efecto, decide proyectar una lista de nombres, de personas que sufrieron o que incluso murieron durante el acto terrorista. Un homenaje que permanecerá en las letras gracias al apoyo de las diferentes organizaciones que han facilitado la publicación del volumen *Once voces contra la barbarie del 11-M*. En última instancia, un homenaje que otorga una visibilidad perdurable en el tiempo para que la memoria colectiva no olvide que

las víctimas tienen nombres y apellidos, muchas de las cuales tiene una vida que sigue adelante con dificultades.

## 4.5. Las dificultades laborales

Hoy en día hablar de dificultades laborales parece ser una extensión de nuestra sociedad en crisis en la que millones de personas se encuentran en una situación de desempleo y en la que los jóvenes no están insertados en el mundo del trabajo. Además de ello, las mujeres sufren, a su vez, ciertas dificultades por llegar a los puestos de mayor rango tal y como apunta la teoría del «techo de cristal». Estamos, pues, frente a una situación sumamente desalentadora que ha sido motivo de inspiración en diferentes obras literarias. En la escena teatral, a modo de ejemplo se pueden citar dos producciones recientes que recrean un ambiente laboral en una dura crítica del sistema en el que nos encontramos propulsados. *La punta del iceberg* (2012) de Antonio Tabares se acerca al conflicto de una multinacional en la que, debido a la presión y a la competitividad feroz de los dirigentes, tres trabajadores se suicidan. A partir de este conflicto, se abre una investigación que traduce un ambiente de extrema violencia que esconde agudas depresiones y disconformidades respecto a los órganos de poder. Por su parte *Darwin dice* (2013) de Fernando J. López presenta a cuatro personajes, encerrados en un cubículo, que se disponen a realizar una entrevista para un trabajo, mientras que los jefes de la empresa se recrean observando sus comportamientos. Se trata de una obra que pone en tela de juicio las prácticas de las empresas y su búsqueda de la competitividad.

En el caso de las dramaturgas que me ocupan, me centraré, en primer lugar, en la obra *Sirenas de alquitrán* de Itziar Pascual, en la cual se presenta la evolución de tres jóvenes adolescentes que no consiguen traspasar las puertas del mundo adulto y de la madurez

por la falta de estímulo social y, principalmente, laboral. En segundo lugar, desde este planteamiento más generalizado, retomaré la cuestión de la mujer frente a este mundo laboral poco favorable en diferentes obras de la misma dramaturga, principalmente.

#### 4.5.1. *Sirenas de alquitrán* de Itziar Pascual

En esta pieza teatral, publicada en 2004, aunque puesta en escena en 2001 por Cristina Lugstenmann, el conflicto de la trama se centra en tres personajes masculinos, Franck, Ismael y Roger, que representan el paso de la adolescencia a la edad adulta. De hecho, ellos mismos irán desvelando una especie de balance del paso de un estado a otro:

ROGER.- Cuando sea mayor tendré veinte novias, guapísimas.

ISMAEL.- Cuando era pequeño creía que las mujeres sólo tienen pelo en la cabeza.

[...]

ROGER.- Cuando sea mayor nadie llorará delante de mí.

ISMAEL.- Cuando era pequeño creía que todos los problemas tienen solución.

ROGER.- Cuando sea mayor habrá paz.

ISMAEL.- Cuando era pequeño creía que los malos pierden siempre. [Pascual, 2004(a): 107]

Ahora bien, Itziar Pascual describe a sus personajes, en el *dramatis personae*, haciendo hincapié, por un lado, a sus predisposiciones vitales y, por otro, a sus situaciones económicas respectivas, puesto que serán los factores determinantes en la

elección de un camino, que se verá predeterminado, en el futuro de los tres jóvenes:

FRANCK.- Joven de complexión fuerte, moreno y de aspecto ligeramente provocador. Estudios medios sin concluir. Emocional, instintivo, influenciado, a veces tosco en su expresión y sus andares. Es capaz de un gran generosidad y cuando se lo permite, de ternura. Cree profundamente en la amistad. Su familia *real* son sus colegas. Vive en la casa de sus padres, qué remedio. Es el mayor de dos hermanos. Su situación laboral no es estable. Le gustaría cambiar de vida, pero no encuentra el modo de hacerlo.

ISMAEL.- Joven de complexión media, moreno, pelo muy corto y aire *grunge*. Toca en un grupo de música. De carácter decidido, inquieto en la vida, con curiosidad por el mundo; hay que actuar. Desde hace un año vive en un apartamento de alquiler en un barrio céntrico de la ciudad. Su madre le ha sacado adelante sola. Sabe lo que es *currarse* las cosas. Es capaz de tomar decisiones y ser responsable de sus actos.

ROGER.- Adolescente de complexión esbelta, de pelo castaño claro y mirada intuitiva. Es el más joven del trío. Termina ESO en un colegio bilingüe. No descarta completar su formación en Estados Unidos. Aficionado a la informática. Es ambicioso, algo materialista, casi conservador. Ha aprendido de su padre, un hombre de talante autoritario, la autoexigencia y la superación. En su casa se disfruta de una situación acomodada. De momento se vive bien en casa de los padres. Eso sí, hay que obedecer. [Pascual, 2004(a): 100]

Estas tres personalidades procedentes de contextos familiares distintos sirven de punto de partida para la reflexión propuesta en la obra. De hecho, en una entrevista realizada por Carola Recio Velásquez, Itziar Pascual da cuenta de su afán de retratar a la juventud de hoy en día a través de la plasmación de sus miedos e incertidumbres:

Los personajes aludidos están construyendo los personajes presentes. Les define la mujer de la que se enamoran, el tipo de discurso mantienen con ella, la relación que establecen con sus madres y amigas. Era también una manera de proyectar su ser y sus contradicciones. [Recio Velásquez, 2004: 86-87]

De forma que la dramaturga recupera un tema basado en el miedo y, por consiguiente, en la frustración de ver truncados sus proyectos. Franck siente que su vida es un fracaso por culpa de su condición de desempleado. De hecho, en dos ocasiones dará cuenta de un profundo malestar económico:

ISMAEL.- [...] Uy, pero mira, se han caído las bolas. Qué mala suerte. Cosas del juego. (*ISMAEL se aleja de la máquina*)

FRANCK.- (*Fuera de sí*) ¡Valiente hijo de puta! ¡Pero cómo puedes ser tan hijo de puta! ¡Has dejado caer las bolas! ¡Cabrón! ¡Seis bolas, tío! ¡Toda una tarde de juego! (*FRANCK e ISMAEL pelean. ISMAEL le esquivo como puede y se va. ROGER intenta mediar*)

ROGER.- Cómo te has puesto. Sólo era doscientas pesetas.

FRANCK.- ¿Sólo? ¿Sólo? ¿Tú sabes lo que es una libra? Para ti no es nada. Tres horas de juego, tío, tres horas. Qué cerdo. [Pascual, 2004(a): 108]

FRANCK.- [...] No entienden nada, sirenita. Nada. (*Pausa*) (*Empieza a jugar lentamente con la máquina, paseando e impulsándose con los pies*). Menos mal que tú... (*Más animado*) ¡A ver! ¿Dónde quieres que te lleve? Te gusta, ¿eh? 150 caballos, siete litros a los cien, tapicería de cuero, doble airbag, ABS, elevalunas eléctrico, aire acondicionado... ¿O prefieres que demos una vuelta en yate? El Fortuna. Es que tú me das suerte... Nena, ¿qué te apetece...? No, no. Mejor un viaje en mi jet. [...] ¿Ves todo eso? (*Ha detenido la máquina. Gesticula con las manos. Sonríe*) Pues es mío. Sí, mío. El hotel, las piscinas, las canchas de tenia, el campo de golf... ¿Eso? ¿Junto al bosque? Es un lago artificial. Y el parque de atracciones. [Pascual, 2004(a): 108]

A través de estas dos réplicas, se puede constatar que Franck se encuentra en una situación económica precaria. Sus dos únicas vías

posibles de escape residen en el juego diario en la máquina, así como en la recreación de un sueño en el que sería rico. En este sentido, el personaje masculino no logra ninguna evolución positiva. Su estado inicial no sufre ninguna variación, lo que permite rescatar la idea de un destino prefijado por las condiciones económicas que le rodean, lo mismo que llevaría a Julia a rechazar su maternidad en *Nana*. A pesar de su supuesta predisposición para el trabajo, dedica todas sus tardes al ocio, una contradicción a la hora de poder conseguir una vida laboral estable. Este apunte enlaza con la experiencia de otro personaje de la obra, Roger. A su vez, la precariedad laboral se encuentra retratada en otra pieza teatral de la dramaturga, *Ciudad Lineal*. En el momento en el que el Ciudadano se dirige a una entrevista de trabajo se puede constatar cierto desprecio, por parte del contratante, a la hora de escoger a su personal, puesto que parte de la idea de que los desempleados representan una clase de personas ineptas para el mundo laboral:

CIUDADANO (*Al público.*) Es lo malo de pedir trabajo. Todo lo que hiciste parece una sucesión de actos sin importancia. Tus estudios, tus esfuerzos, tus lecturas... Nada. Una torpe sucesión de insignificancias.

EL VIAJERO (*Al público.*) Es lo malo de las entrevistas de trabajo. Nadie que no tenga trabajo es interesante. Los buenos están trabajando. Y los buenos piden más. Demasiados currículos hinchados, demasiadas cartas de recomendación falsas... Están dispuestos a todo por unas horas de trabajo. Pero no valen la pena. [Pascual, 2000(a): 67]

Frente a este primer comentario desalentador, se confirma otra lacra propia de las sociedades capitalistas:

EL VIAJERO.- Bien, pues quedamos en contacto. En su currículum consta su teléfono, ¿verdad?

CIUDADANO.- Claro.

EL VIAJERO.- Muy bien.

CIUDADANO.- Gracias.

EL VIAJERO.- Gracias a usted.

CIUDADANO.- (*Al público.*) No me cogen ni de coña.

EL VIAJERO.- (*Al público.*) No me ha preguntado por las condiciones. Me gusta. [Pascual, 2000(a): 70]

Aquí, se aprecia una alusión al mundo del trabajo en cuanto a explotación se entiende. De ahí que el Viajero no descarte la posible contratación de Ciudadano.

En cuanto a Ismael de *Sirenas de alquitrán*, sumamente diferente del resto de personajes, ha sabido asumir toda una serie de responsabilidades (el pago mensual de un alquiler, el proyecto de sacar adelante un grupo de música, etc.). Su ambiente familiar podría parecer, en un primer momento, el menos propicio para que un chico tan joven pudiera sacar adelante solo su vida. Creció junto a su madre únicamente, lo que le obligó a buscarse la vida por diferentes caminos. A pesar de mantener la rutina diaria de quedar con Franck y Roger en el bar junto a la máquina, Ismael sabe que estar ahí no sirve para nada. De hecho, se ilusiona con la idea de emigrar a otro país para probar suerte como artista de música. Este nuevo planteamiento vital le asemeja al personaje de *Ciudad Lineal*, el Músico, quien expresa su afán de triunfar gracias a su maqueta. Pero la noticia de la enfermedad de la madre de Ismael le impedirá poder llevar a cabo este proyecto mientras que el Músico, al acabar la obra, sigue manteniendo sus expectativas.

El personaje de Roger, cuyas bases económicas son mucho más asentadas, consigue una beca para estudiar en una universidad estadounidense, lo que da cuenta de su aceptación de los patrones sociales de la comunidad de la que procede. Esta misma afirmación servirá de base para la crítica explícita a la que recurre Ismael:

ROGER.- ¡Tío! ¿Estás idiota o qué? Me voy a Boston. Seguro que me dan la beca. Estoy seleccionado, sólo falta un trámite.

Pero me la dan. Esa beca es mía. Es la mejor universidad para estudiar informática. La número uno.

[...]

ISMAEL.- Vas a pasarte ¿cuántos años? ¿Cuatro? ¿Cinco? Delante de una pantalla como un cabrón, son hacer otra cosa que ver pasar programas y jugando a los marcianos en las horas muertas. Enganchando como éste otro (*por FRANCK*) a las máquinas.

[...]

ROGER.- ¿Crees que cualquiera puede estudiar allí? La selección es durísima, los grupos son reducidos y la matrícula cuesta una pasta. Muchos se quedan fuera. Sólo están los mejores. Es una oportunidad única para...

ISMAEL.- Para joderte la vida. ¿Es que no os dais cuenta? ¿Cuánto tiempo os pasáis ahí, delante de la máquina? ¿Cuánto dinero os habéis gastado ya? ¿De qué sirve ganar si estáis perdiendo? ¡Lo estáis perdiendo todo! No disfrutáis de las cosas, de conocer gente, de viajar, de oír música, de ligar... Lara Croft y la sirenita. Menudas tías. ¡Todo mentira! Habéis escuchado el canto de las sirenas y no sabéis salir del laberinto. [Pascual, 2004(a): 110]

De manera que se puede entrever cierto parecido entre Roger y el personaje femenino protagonista de *Ciudad Lineal*, Ciudadana, cuya beca le ha sido denegada, lo que le impulsó a abandonar el pueblo en busca de una vida mejor en la capital. Por otro lado, como ya he comentado, Roger y Franck comparten puntos de confluencia. Ambos se encuentran atrapados en el mundo de las máquinas, ya sea el juego o la pantalla del ordenador. Este punto de comparación, como demuestra la crítica de Ismael respecto al comportamiento de sus compañeros, permite dar cuenta de la dificultad que supone el desarrollo amoroso de estas nuevas generaciones. En efecto, estos personajes manifiestan no saber relacionarse con personas del sexo opuesto. De hecho, su ideal femenino queda reflejado en las protagonistas de videojuegos:

FRANCK.- Lo ves, sí o no, tío, tío... (*A la máquina*) Así. Guapa... *Papi* suma puntos. [...] Aprende de un maestro. La primera clase gratis; las demás a mil pelas la hora. (*Risas*). Hay que tratar bien a la *chati*. Sin prisa, chaval, a la sirenita le gusta así, calma, despacio, sin miedo. A la sirenita le pone bien su *papi*. ¿Ves? Partida doble. Prueba. [Pascual, 2004(a): 101]

ROGER.- ¿Quieres ver algo? (*Toma la máquina y la utiliza como un ordenador*). Primero el password. Uff. Qué lento es este ratón. Ya. Entrás en el menú y... Mira. (*Franck e Ismael observan divertidos*). Lara Croft. Me gusta más que tu sirenita.

ISMAEL.- ¡Tomb Raider, chaval! Todo un clásico. ¿Pero por qué entras así?

ROGER.- Es más rápido. Ahora tomas el botiquín, las armas y las llaves. ¿Ves?

ISMAEL.- ¿Tú has pasado de la pelea con las serpientes?

ROGER.- Claro. (*A FRANCK*) ¿Te gusta? También podemos navegar. ¿Quieres ver una página web de sirenitas?

[...]

FRANCK.- (*Risas*) ¡Cómo se mueven! [Pascual, 2004(a): 102]

En el momento de volver a la vida real, los personajes no saben realmente cómo hablar con las mujeres. Se puede percibir cierta chulería entre hombres que solo demuestra una gran inseguridad respecto al propósito marcado. En el episodio de la discoteca, se aprecia un cambio drástico en el comportamiento de Roger que, después de alardear de sus dotes amorosas y sexuales, confiesa necesitar consejos y ayuda para poder actuar:

ROGER.- Qué tía. Qué tía más buena. Se puso a bailar conmigo (*Al hablar ROGER se aproxima a ISMAEL. ISMAEL mira hacia otro lado, sin prestar mucha atención*) y acercándose y besándome y tocándome y entonces se fue quitando la ropa y yo... Yo... Acabamos en...

ISMAEL.- ¿Cuántas veces? Diez como mínimo.

ROGER.- ¿Diez? Más... Doce o trece, perdí la cuenta... Sí, trece... Era insaciable, todo era poco, todas las posturas, ¿El Kama Sutra? Eso es de principiantes, quería más...

ISMAEL.- Pues nada, campeón. Tú mismo. Hablamos (*Va a salir*)

ROGER.- Bueno... En realidad no fue... Tío, échame un cable.  
(Pausa) Me gusta.

ISMAEL.- ¿Lista? (ROGER asiente) ¿Simpática? (ROGER asiente) ¿No será una pija? (ROGER piensa y después niega con la cabeza) Pues ya está.

ROGER.- ¿Y si le doy celos?

ISMAEL.- Pensará que eres idiota. [...] No hay recetas. No hay frases milagrosas. Dile la verdad. Que es agradable estar con ella. Que estás a gusto. Que se está bien. [...] Escúchala. Mírala a los ojos. Sonríe. Y cuando estéis solos pregúntale si alguna vez ha tocado una estrella. [...] Ella te dirá que no.

ROGER.- ¿Y si dice que sí?

ISMAEL.- Te dirá que no. Una estrella. (ISMAEL tapa los ojos a ROGER con una mano. Con la otra, acaricia su mejilla. Un instante. ROGER sonrío)

ROGER.- Lllamaré. Gracias. [Pascual, 2004(a): 104]

Esta actitud se contrapone con la de Franck, quien demuestra ser sumamente violento. Su método de conquista parte de la base de que la mujer solo está interesada en una vida económica asentada y que, gracias a eso, el amor surge. En el momento, antes aludido, en el que Franck se recrea en un sueño, donde posee una gran cantidad de dinero, se imagina junto a su famosa Sirenita:

FRANCK.- [...] ¿Te apetece picar algo? Espera, cosita. ¡Uy! Si es que... ¡Las escamitas más bonitas del mar, madre! [...] Quiero una mariscada y la quiero ya. [...] ¿Te pasa algo? Que si te pasa algo. ¿No tienes hambre? Perdona, chata, perdóname, en qué estaré pensando... [...] Sirenita, no comeremos marisco nunca más, te lo prometo. [...] Mientras llega la cena... Mujer... Tenemos tiempo. (Sorprendido) ¿Qué? ¿Qué pasa? ¿Por qué no? ¿Cómo que te duele la cabeza? ¿No quieres follar? (Enfadado) ¿Es eso? ¡No quieres follar! ¡Pues que te folle un pez! (De un golpe seco cierra la máquina). [Pascual, 2004(a): 108-109]

Esta imagen agresiva de la sexualidad va directamente ligada con su falta de experiencia. Itziar Pascual intenta poner de manifiesto, a través del caso de Roger y de Franck, la necesidad, por parte de la

sociedad, de alejarse de la incomunicación en la que se ven sumidas las nuevas generaciones por culpa de la excesiva intromisión en el universo de los videojuegos. De hecho, en *Ciudad Lineal* aparece el personaje de la Abuela que anhela que su nieto encuentre un trabajo en vez de pasarse todas las tardes frente a la pantalla del televisor. El único personaje que parece librarse de esta postura es Ismael, que entiende el mundo desde una postura mucho más crítica. Así, los tres personajes demuestran su inconformidad respecto a los moldes sociales:

FRANCK.- ¿Por qué nunca hay culpable? ¿Eso es justicia?

ISMAEL.- ¿Quién borrará las pintadas sobre las tumbas?

ROGER.- ¡A ver! ¡Que salga alguien y lo explique todo!

[...]

FRANCK.- ¡Toda la vida currando como un cabrón y qué! ¡Y qué!

ISMAEL.- Eso sí. Fútbol y prensa del corazón para todos.

[...]

FRANCK.- ¡A la mierda los yanquis y los fachas y el capitalismo!

ISMAEL.- ¡A la mierda la familia y el Papa y el fútbol!

ROGER.- ¡A la mierda...! A la mierda. [Pascual, 2004(a): 105]

#### 4.5.2. ¿Qué pasa con las mujeres?

Desde 1986, los estudios de género han dado cuenta de la existencia del conocido «techo de cristal» (denominación procedente de la expresión inglesa «Glass ceiling barriers»), que pone de manifiesto cierta incapacidad por parte de la sociedad para absorber a las mujeres en puestos de trabajo de alto rango, a pesar de sus calificaciones y reconocimientos. En este sentido, hoy en día sigue existiendo una brecha entre hombres y mujeres en el ámbito profesional. Para el género femenino, el deseo de integrar algún puesto directivo no solo evidencia la falta de oportunidades, sino que también implica, en muchos casos, un sueldo menor. Sin hablar del recelo que despierta una mujer joven, en pleno desarrollo de su carrera profesional, al querer tener descendencia, pues la maternidad se percibe a menudo como un lastre, ya que supone una baja de rendimiento. En otras palabras, en contraposición a este techo de cristal, se encuentra el «suelo pegajoso», es decir, la visión de la mujer como la principal protagonista de las tareas domésticas. Así pues, nuestra sociedad ha relegado al sector femenino a una especie de trabajador de segundo grado que consigue mitigarse, a duras penas, gracias a las diferentes leyes de igualdad de género y de paridad en diferentes ámbitos laborales, aunque no es suficiente para un pleno desarrollo profesional.

En la obra dramaturgica de Itziar Pascual, muchos son los personajes femeninos que adosan el papel de sufridoras de las dificultades laborales. En *Las voces de Penélope*, a través de La amiga de Penélope, o en el monólogo *Historia de una azafata*, se cuestiona la discriminación que sufre la mujer en el trabajo. En *Historia de una azafata* esta crítica va dirigida al mundo de los

estilistas, aunque se puede perfectamente extrapolar a otros ámbitos:

Azafata: [...] Nosotras no entendemos muy bien... Nosotras no... Vamos, que no hay manera de entenderlo. No es una crítica... No es exactamente una crítica. Lo que quiero decir, lo que queremos decir... No entendemos que en un Congreso Internacional de Estilistas... Un Congreso tan prestigioso como este [...] No entendemos que no haya mujeres. Mujeres hay, estamos todas nosotras. Para traducir, para pasar llamadas, para difundir el Congreso en la prensa, para pasar el micro, para poner el agua... ¿Pero para hablar? ¿Por qué no hay mujeres? [...] Cuando se habla de mujeres siempre se cree que sólo es para mujeres [Pascual, 2011: 61-62]

Esta invisibilidad de la mujer en tareas de mayor envergadura se debe relacionar directamente con el concepto antes aludido de «techo de cristal». En efecto, nada parece impedir que el sector femenino pueda acceder a determinados puestos, pero, sin embargo, no están.

En *Ciudad Lineal* y en *Nana* de Itziar Pascual, la dramaturga evidencia la falta de oportunidades para conseguir un trabajo:

CIUDADANA.- Lo ves claro.  
Antes, claro, mil intentos, mil peleas,  
Currículums que no llegan a ninguna parte,  
Desde el buzón a ninguna parte,  
Ya te llamaremos, y la llamada no llega nunca. [Pascual, 2000(a): 73-74]

JULIA.- [...] Es la historia de siempre. Un día horrible. Como todos los días. Compras el *Segunda mano*, llamas, dejas el curriculum, te miran de arriba abajo, te preguntan la edad, y otra vez más de lo mismo. Luego en el Metro, cuatro horas de pie, repartiendo publicidad a gente que no te mira, gente que tira al suelo el papel que le das. [...] Quiero un trabajo, un trabajo decente, de cuarenta horas, con seguridad social y catorce pagas. Quiero tener un mes de vacaciones, y librar un fin de semana de cada dos. ¿Es tanto pedir? Pues sí, mucho.

Porque el proyecto de futuro es a tiempo parcial, por ETT, incluyendo los sábados hasta las diez de la noche, bastantes festivos y todos los domingos de diciembre. [Pascual, 2005 (f): 189-190]

Pero no solo se trata de la ardua tarea de hacerse con un puesto, sino que revela las condiciones precarias a las que se someten los trabajadores: contratos basura (o, en su defecto, trabajo en negro) que confluyen en una profunda inseguridad tanto a nivel de la duración del empleo como de la retribución que implica, horarios abusivos que apenas contemplan un tiempo de descanso, disminución de los derechos laborales, etc. Como ocurre en *Sirenas de alquitrán*, Itziar Pascual pone de manifiesto los beneficios empresariales marcados por la sociedad capitalista en detrimento del bienestar del trabajador y de su posible desarrollo profesional:

CIUDADANA.- Tantas horas de pie... Necesitaba sentarme. Allí no había cafeterías. A lo lejos, un gimnasio, me dijeron. Tiene cafetería dentro. Caro, sí. Pero es lo que hay. Empiezo a odiar esta frase. Es lo que hay. O lo tomas o lo dejas. Tú verás. Ni bruto ni neto. Todo en negro. Si te pillan, asunto tuyo.

CIUDADANO.- Bienvenida a Ciudad Lineal. [Pascual, 2000(a): 45]

Finalmente, Itziar Pascual retoma la cuestión de la maternidad relacionada con la vida laboral al poner en tela de juicio las trabas con las que se encuentran las mujeres. En efecto, la dramaturga manifiesta las dificultades de los colectivos femeninos que quieren sentirse realizadas tanto como mujeres, como madres y como trabajadoras. Si en *Despedida* veíamos al personaje femenino de Marina compaginando vida familiar y profesional, en *Nana* la dramaturga va todavía más lejos. Sofía, al quedarse embarazada, da cuenta del hecho de que, después del parto, no podrá disfrutar del mismo puesto de trabajo, sino que será enviada a otra sección:

SOFÍA.- (*Le acerca el brazo. Un momento. Le abraza.*) No es justo. [...] A ti te deniegan la jornada completa y a mí...

JULIA.- ¿Qué?

SOFÍA.- Nada de momento. (*Pausa.*) En cuanto dé a luz... Las madres acaban siempre en Archivos, preparando documentación y rellenando carpetas. No hay media jornada en otras secciones.

[...]

JULIA.- Pero tienes trabajo. Y el derecho a baja por maternidad.

SOFÍA.- Sí.

JULIA.- Yo ni eso. [Pascual, 2005(f): 190]

Estas dos mujeres sirven de ejemplo para demostrar la falta de ayuda tanto del Estado como de la propia empresa para la reincorporación de la mujer, en el mundo laboral, después de ser madres.

En *Pronovias* de Laila Ripoll, la dramaturga también evidencia esta falta de ayuda en el desarrollo de las personas víctimas del atentado del 11-M al haber perdido parte de su movilidad y, por consiguiente, no poder insertarse ya en el ámbito laboral:

Clari.- Esto se podrá pagar a plazo, ¿no?

Dep.- Por supuesto: ustedes nos traen una nómina y un contrato indefinido y se les financia el pago.

Clari.- ¿Nómina? ¿Nómina de qué? ¿De coja perpetua?

Bea.- ¡Clari!

Clari.- Una nómina, ¿no te jode? Una nómina... [Ripoll, 2006(b): 157]

El problema que encuentran las mujeres para acceder al ámbito profesional mantiene puntos de confluencia con el estatus de los inmigrantes, que se topan con grandes dificultades para insertarse en el modelo económico, pero también social del país por la falta de cobijo que este les brinda.

## 4.6. La inmigración

En el capítulo anterior, al tratar del exilio de los republicanos durante la guerra civil y la posguerra, se ha podido comprobar que el proceso migratorio está arraigado a una necesidad vital de supervivencia. En *La frontera* de Laila Ripoll, en el viaje del nieto con su abuelo fantasmagórico para llegar a Estados Unidos se evidencia esta cuestión. En este sentido, la noción de frontera se debe entender como una plasmación individual de orden superior, pues pone de manifiesto la pertenencia a un no-lugar. En otras palabras, se trata de una línea geográfica de orden psicológico más que físico, pues a pesar de la distancia, como le ocurre al abuelo de *La frontera*, a Amparo de *Que nos quiten lo bailao* de Laila Ripoll, a Secundino de *Père Lachaise* o a las mujeres de *Varadas* de Itziar Pascual, siguen recordando a su país de procedencia con una fuerte nostalgia más allá de los motivos que los impulsaron a escapar.

Sin embargo, desde hace algunas décadas, se ha extendido otro tipo de inmigración, muchas veces ilegal, que mantiene grandes puntos de conexión con el exilio de los españoles, pues también representa una mezcla de esperanza por una vida mejor a la vez que de tristeza por alejarse de la patria querida:

Desde que la persona fantasea con la posibilidad de marcharse hasta que se instala en la nueva sociedad de acogida, pasa por una serie de procesos psíquicos específicos, existiendo uno en particular que determina las características globales de esta experiencia: el duelo. [Deustua, 2005: 2]

Esta noción del duelo relacionado con el proceso migratorio encuentra su correlato en el pensamiento de Grinsberg. En su estudio *Psicoanálisis de la migración y el exilio* (1984), señala que este tipo de duelo es un fenómeno particular y complejo, puesto que

revierte sobre la propia identidad, tal y como ya se ha planteado en el caso del exilio republicano. No obstante, frente al hecho de que España se esté convirtiendo, desde hace algunos años, en un país de acogida, se percibe un profundo rechazo por parte de la población en recibir a dichos inmigrantes. En este sentido, los españoles no parecen gozar de muy buena memoria de sus épocas pasadas en las que la inmigración se planteaba como única vía de escape posible para conseguir una vida mejor. Así, frente a las constantes olas migratorias, aparece, pues, un fuerte racismo, íntimamente relacionado con una cuestión nacionalista, que rinde un flaco favor a las generaciones de españoles que tuvieron que salir del país para encontrar un futuro mejor. Por otro lado, cabe recordar que el sector de los inmigrantes extranjeros, en la mayoría de casos, representa un reducto de la población cuya situación económica es sumamente frágil, ya que forman parte de la vorágine de la precariedad laboral que he señalado en el apartado anterior.

Esta realidad migratoria se ha hecho eco en los escenarios desde los años 90 con la aparición de diferentes obras como *La orilla rica* (1992) de Encarna de las Heras, *Naufragios de Álvaro Núñez (La herida del otro)* (1992) de José Sanchis Sinisterra, *La mirada del hombre oscuro* (1992) y *Rey negro* (1992) de Ignacio del Moral, *Ahlán* (1997) de Jerónimo López Mozo, etc. Entrando ya en el nuevo milenio, se dan a conocer las piezas *Animales nocturnos* (2003) de Juan Mayorga, *Tentación* (2004) de Carles Batlle, *Forasteros* (2004) de Sergi Belbel, *Maldita cocina* (2004) de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez, *El privilegio de ser perro* (2005) de Juan Diego Botto y Roberto Cossa, entre otras muchas. Cada una de estas aportaciones pone de manifiesto el creciente interés por reflexionar sobre una realidad social muy palpable aunque todavía desconocida, pues se suele definir al inmigrante desde presupuestos de índole nacionalista con un claro corte negativo, por lo que no se

plantea un verdadero acercamiento a la persona más allá de la etiqueta que su condición encierra. Cada propuesta evidencia la necesidad de escuchar al otro y, por consiguiente, de conocerlo por encima de los prejuicios. Según lo subrayado anteriormente, la alteridad se erige como la portadora de la auto-percepción, puesto que a través de la mirada de los otros, se puede construir la propia identidad. A tal efecto, la denuncia de esta incapacidad de aceptar la diferencia en el otro demuestra las lagunas de nuestra sociedad por su capacidad de auto-conocimiento.

En esta línea se inscriben las piezas *Víctor Bevch (Blanco, europeo, varón católico y heterosexual)* de Laila Ripoll y *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell. Dos obras que hacen hincapié en la mirada que efectúan los occidentales sobre la llegada de los inmigrantes, de su desprecio y su falta de empatía por realidades que ni conocen ni pretenden conocer.

#### 4.6.1. Fracaso de un hombre blanco, europeo, varón, católico y heterosexual

La presencia de los inmigrantes es una constante en la dramaturgia de Laila Ripoll, pues se ha ocupado del exilio republicano en diversas obras. En *Unos cuantos piquetitos*, además de machista y maltratador, el personaje masculino, durante su defensa en el juicio, muestra su faceta más racista al despreciar en diferentes momentos a la comunidad china y negra:

Él: ¿Y tú qué miras,  
negro de mierda?  
Eso, a tu puta casa,  
maricón.  
Así va este país,  
con toda esta gentuza quitándonos el pan de la boca. [Ripoll, 2000:  
49]

A través de este personaje se presiente un profundo miedo a lo distinto, a lo desconocido, lo que pone de manifiesto, al ser un fenómeno cada vez más visible en el país, un conflicto con la alteridad misma. Siguiendo este patrón, Ripoll estrena el 30 de mayo de 2003, en el Teatro Principal de San Sebastián, *Víctor Bevch (Blanco, Europeo, Varón, Católico, Heterosexual)*. Desde el subtítulo de la obra se percibe el argumento de la pieza, ya que hace alusión a los estereotipos que acechan al hombre occidental. Este debe de ser blanco, europeo, varón, católico y heterosexual, lo que marca, así, las diversas áreas en las que el individuo muestra su rechazo con todo aquello que es ajeno a estos cinco atributos: racismo, machismo, sexismo, intolerancia, etc. Una larga lista de perjuicios morales que nace de una subjetividad básica, incluso primitiva, acerca de la figura de la otredad. Según lo expuesto por Lévinas en su ensayo sobre la alteridad, esta subjetividad es un elemento

pasivo del carácter humano que no adquiere su pleno sentido hasta la contemplación del otro. De forma que, cuando la figura del otro se hace tangible, palpable, nace la responsabilidad del ser humano. No obstante, el protagonista de la obra de Ripoll, Víctor, no parece asumir esta responsabilidad y demuestra una aguda inmadurez al preferir convertirse en un hombre solitario antes de interactuar con el novio inmigrante de su madre, Benabí:

VÍCTOR.- Estoy solo. No tengo madre. *(Pausa)* No tengo nadie que me retenga. No tengo a nadie que me diga lo que tengo que hacer. *(Pausa)* No me pienso quedar tirado en la cuneta, que a mí no me pisa ni Dios. Jamás agacho la cabeza. *(Pausa)* Y no es por orgullo, simplemente no está en mi forma de ser. *(Pausa)* Auténtico. Yo soy así. *(Pausa)* Y sincero. Y al que no le guste que se aguante. A nadie le pido que le guste como soy. A nadie engaño. Yo soy así. Y nadie, jamás, me va a agradecer el ser de otra manera. *(Pausa)* Solo, completamente solo... como duermo, como sueño... solo. Y es de imbéciles pensar que puede ser de otra forma. [Ripoll, 2003: 14-15]

Desde el inicio de la pieza, la dramaturga no duda en facilitar los elementos que permiten ahondar en una lectura en clave shakespeariana de su obra. En clara consonancia con su vinculación con el teatro clásico, Ripoll se nutre del drama *Hamlet* para construir una pieza en el que el espectro del padre se erige como portador de un mensaje para su hijo. Si en la obra isabelina el fantasma del progenitor busca venganza por su muerte, en *Víctor Bevch* el propósito es totalmente distinto, ya que el padre pretende encauzar el odio de su hijo hacia los inmigrantes. La presencia de un espectro, de un fantasma (*Los niños perdidos*, *La frontera*) o de una fuerza sobrenatural (*Santa Perpetua*) que convoca a los personajes es una constante en la dramaturgia de Laila Ripoll, pues en casi todas sus obras opera alguna de estas tres apariciones. A su vez, en la dramaturgia de Itziar Pascual también abundan personajes proceden del ultramundo en las piezas *Variaciones sobre Rosa Parks*, *Père*

*Lachaise* o *El domador de sombras*. En este sentido, se entrevé que esta práctica común a las dos autoras<sup>81</sup> pone de manifiesto la necesidad de recurrir a elementos surgidos del pasado para una profunda indagación sobre vivencias presentes y, por consiguiente, futuras. El ayer y el ahora se re-encuentran, el uno y el otro se mezclan en una búsqueda común.

En el caso de *Víctor Bevch*, el espectro del padre quiere reconducir el odio que siente su hijo hacia lo ajeno a su condición y procedencia. Para ello, Ripoll potencia las ideas estereotipadas, las frases hechas que marcan la intolerancia de una sociedad propensa al rechazo y a la violencia. El papel del fantasma sirve de punto de conexión entre madre e hijo en esta nueva etapa que se abre a ellos hasta el enamoramiento de Mari Carmen y la soledad en la que se encierra Víctor:

Espectro.- Adiós, mi amor,  
ya no te visitaré más en sueños.  
Es tu momento y tienes que rehacer tu vida.  
No, no te preocupes,  
que siempre estaré cerca de nuestro hijo,  
atento y vigilante.  
Pero a ti...  
a ti te dejo sola y en paz.  
No me olvides, dulce amor,  
y estate segura  
de que nadie te querrá como yo lo hice.  
Adiós, quédate en paz, mi vida,  
adiós, cariño mío, adiós, adiós... [Ripoll, 2003: 18-19]

La dramaturga crea una pieza circular que se inicia y se termina con un «desternillante» monólogo al estilo de las comedias

---

<sup>81</sup> Las figuras de espectros y fantasmas que entran en una dialéctica directa con los personajes está presente de manera notoria en la dramaturgia desde finales de los años 90 en el conjunto de la denominada Generación Bradomín. Se podría citar dos ejemplos como *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga o *NN12* de Gracia Morales.

en vivo (término procedente del inglés *stand up comedy*) con risas enlatadas, carcajadas, aplausos y otras muestras de interacción con un público que parece no participar de ello. La obra se abre con la intervención del espectro y se cierra con el monólogo del propio Víctor. De este modo, Ripoll no solo lanza un homenaje al *Hamlet* clásico, sino que crea un texto con claros tintes sainetescos que parodia la actitud de la sociedad respecto a una situación tan dramática como es la inmigración. Esta apuesta por la comicidad para tratar de un asunto tan peliagudo –como también ocurre en *Pronovias* con la risa constante de los cuerpos mutilados por el atentado del 11-M– evidencia el racismo latente al tiempo que provoca una toma de conciencia al lector/espectador. En efecto, el público no consigue reírse con los personajes porque representan el lado menos comprensivo y solidario de los individuos.

Si bien la inmigración es uno de los centros de interés sobre los que más se enfoca la obra, también Víctor se presenta como un machista que no permite que su madre, Mari Carmen, pueda iniciar una nueva vida amorosa con Benibení, unos años más joven que ella, a la vez que se avergüenza de su ascendencia familiar:

VICTOR.- No, mamá, no seas pesada. (*Maricarmen se va*) Y a mí qué coño me importa su infancia miserable, ni su pasado miserable, ni su pueblo miserable... Yo vivo hoy, aquí y ahora, en otra realidad, con otros problemas. Si no se sabe integrar que se joda pero que asuma que la culpa es suya y solo suya. [Ripoll, 2003: 9-10<sup>82</sup>]

El rechazo del otro no solo se opera a través de la llegada de un inmigrante de un país foráneo, sino también de las personas

---

<sup>82</sup> La paginación de las citas es mía, pues se basa en la edición electrónica del texto: <[http://ntic.educacion.es/w3//recursos/secundaria/optativas/teatro\\_hoy/laila/laobra/texto.htm](http://ntic.educacion.es/w3//recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/laila/laobra/texto.htm)>.

procedentes de los pueblos que deciden establecerse en alguna ciudad sin abandonar sus costumbres ni su idiolecto. Sin embargo, la madre de Víctor tiene un pasado duro: su padre desaparece de la mano de unos militares antes de su nacimiento. Esta desaparición enlaza directamente con el conjunto dramático de Ripoll, ya que se trata de una desaparición propia del período franquista y que hace referencia directa a las fosas comunes –un tema en el que ahonda en *Santa Perpetua*–. Esta infancia sin padre, pero también la falta de recursos económicos de Mari Carmen que le obligó a abandonar el pueblo para poder encontrar una vida mejor mantiene grandes puntos de conexión con Benibení, ya que él mismo toma la decisión de abandonar su Bangladesh natal en búsqueda de una situación económica más acomodada.

Este puente existente entre las vivencias de Mari Carmen y Benibení se enraíza todavía más, puesto que Laila Ripoll, fiel a su sensibilidad por el legado de las tradiciones españolas, recupera canciones, expresiones y refranes que forman parte de nuestra cultura, pero, sobre todo, de nuestra memoria colectiva al tiempo que se descubren los cantos bangladesís. Este vaivén de canciones populares, que se escuchan desde el patio, es el medio a través del cual Mari Carmen y Benibení se comunican y se enamoran. Frente a este amor naciente, Víctor se opone tajantemente ante la idea de que un inmigrante pueda ser la pareja de su madre:

MARICARMEN (*Dura*): Siéntate ahora mismo en ese silla, cállate y escucha. (*Víctor, asombrado por el tono de su madre, se sienta. Mari y Benibení se agarran de la mano*) Benibení y yo somos novios.

(*Pausa densa. Víctor, estupefacto, no puede articular palabra*)

VICTOR: ¿Qué?

BENIBENÍ: Va a enfadar.

VICTOR: ¿Que has dicho?

MARI: Lo has oído perfectamente. Estamos juntos. Benibení y yo somos pareja de derecho, novios, amantes, queridos o como quieras llamarlo.

VICTOR: Pero tú no puedes... no puedes...

MARI: ¿No puedo qué?

VICTOR (*Histérico*): No puedes hacerme esto.

BENIBENÍ: Se enfadó.

VICTOR: Es mucho más joven que tú... y, y, y... además... ¡es moro! [Ripoll, 2003: 22]

Esta actitud del hijo revela un alto grado de intolerancia, pero también encierra un miedo atroz a lo desconocido, pues no duda en calificar a Benibení de «moro», de musulmán al atribuirle toda una serie de rasgos, procedentes de una vertiente islámica extrema en la que destaca el menosprecio de la condición femenina supedita al predominio varonil. Esta mezcla de ideas revela el desconocimiento y la falta de interés por el otro, que se erige como una especie de monstruo peligroso que puede manipular y beneficiarse de las personas. Así, Víctor se imagina que el bangladesí quiere a su madre por los papeles —él está en regla en el país— o para aprovecharse de su pensión —con su negocio cobra mucho más dinero que Mari Carmen—, por lo que sus argumentos caen por su propio peso. Ripoll pone de manifiesto la desconfianza que sienten los seres humanos al mirar con lupa a los inmigrantes, aunque con prismas equivocados, y emitir juicios sobre ellos basados únicamente en las imágenes que han podido ver de grupos extremistas concretos.

Víctor no solo demuestra su machismo en la relación con su madre, sino también en el personaje de Nerea, una vecina de la que está enamorado. En efecto, el hijo de Mari Carmen se comporta por momentos de forma agresiva con la joven al reprocharle su forma de vestir —demasiado provocativa a su gusto— o su laxitud respecto a su aceptación de Benibení. De hecho, frente al rechazo de Víctor y del

resto de la comunidad que mira a la nueva pareja entre risas y burlas, Nerea es la única que la apoya incondicionalmente:

NERE.- Estás haciendo lo mejor. Tú nunca te has sentido aquí del todo cómoda, y con Víctor así... lo mejor que podéis hacer es empezar de cero.

MARI.- No te pienses que me escapo, que salgo por patas, porque soy una cobarde. Pero es que ya no tengo fuerzas. Me he cansado de las miraditas y de las risitas cada vez que aparezco del brazo de Benibení. Estoy hasta los narices de los comentarios de doble filo y de los cuchicheos. Me hacen sentirme una quiquiriñeta, una ridícula. Y para postre, mi propio hijo que no me dirige la palabra y se aparta de nosotros como si fuésemos unos tiñosos. [Ripoll, 2003: 31]

Los personajes encierran, pues, diferentes miedos: a lo desconocido (Víctor), al qué dirán (Mari Carmen) y al machismo (Nerea). Unos miedos que la dramaturga potencia a través de la puesta en escena de un mundo onírico que corre en paralelo a las vivencias de cada uno de los personajes. A lo largo de toda la obra, se mezclan los sueños y pesadillas de los cuatros integrantes del espectáculo con el tiempo cronológico de las acciones. Los personajes dan cuenta de otros miedos latentes que sus voces no divulgan, pero que están presentes en su inconsciente: Nerea teme una posible violación por parte de Víctor mientras que Mari Carmen recuerda sus vivencias pasadas. Sin duda, la dramaturga juega todavía más con la figura del joven, pues sus pesadillas son un claro reflejo de su relación con el otro. Ripoll lo convierte en una mujer que busca empleo, en un homosexual repudiado por su posible contaminación de la enfermedad del SIDA, en un hombre que presencia el entierro de su madre (una inmigrante), tipos de personas de las que huye e intenta aplacar con su rechazo y agresividad en el día a día.

En definitiva, la dramaturga brinda una profunda reflexión sobre nuestra relación con los otros y, concretamente, en los

perjuicios sociales que excluyen a determinados colectivos al discriminarlos de manera contundente. Nadie puede salvar a Víctor, que terminará, a pesar de ser blanco, europeo, varón, católico y heterosexual, solo, ya que la soledad es la única forma de no interactuar con los demás.

#### **4.6.2. Cuando los peces se alzan contra los hombres**

La pieza *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* se estrenó el 31 de octubre de 2003 en el Teatro Rigoberta Menchú de Leganés dentro del Festival de Teatro Madrid Sur e inicia la trilogía denominada *Actos de resistencia con la muerte* en la que se incluyen también los textos *Y como no se pudo...*, *Blancanieves* y *El año de Ricardo*. En ella, se hace hincapié en el tema de la inmigración, pero, esta vez, desde otra realidad: el infierno de las pateras que llegan de manera constante en la costa española con unos integrantes en estados de salud alarmantes, que encuentra su correlato, en la obra de Liddell, en el personaje femenino que se arrastra por la arena mientras está de parto delante de los ojos de los paseantes sin que ningún individuo venga a su ayuda. Si en *Víctor Bevch*, Ripoll se centra en la inmigración asiática y, más concretamente, de Bangladesh, Angélica Liddell se acerca a la realidad africana. Una realidad muy televisada que la dramaturga consigue traspasar para situar su discurso, como ella misma advierte, en una denuncia antisocial:

ANGÉLICA OFF.- ¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?  
 ¿Cómo escapar del tópico piadoso y la denuncia baba?  
 ¿Cómo escapar de lo social?  
 Mi punto de vista es absolutamente antisocial. [Liddell, 2006: 125]

Este enfoque debe entenderse como un intento por desligarse de la moral social preestablecida, que solo vive mirándose a sí misma. Angélica Liddell nos conmueve con sus continuas inyecciones en contra de este estamento social caracterizado por el comportamiento impasible de La Puta y, sobre todo, del Señor Puta –dos nombres sumamente característicos en una dramaturgia en la que abunda la figura de la prostituta y el hombre que disfruta de sus servicios—. Digo sobre todo porque al final de la obra se percibe un cambio en la actitud de La Puta, que se da cuenta de la hipocresía social que la rodea. En este sentido, la dramaturga no solo ofrece un retrato de la verdad más cotidiana de unos inmigrantes conducidos por organizaciones mafiosas que se lucran de su pobreza, sino que la trasciende en la creación de una realidad poética que invita a una profunda reflexión sobre lo ocurrido.

Para ello, Liddell se convierte en un personaje que se presenta, desde el inicio de la obra, bajo el nombre de Angélica. Sin duda, se trata de un personaje recurrente que aparece de manera constante en sus textos. Esta elección de incluirse en el texto confluye con la necesidad de traspasar la frontera entre la persona de carne y hueso y la máscara del personaje, lo que permite, por un lado, entender el conjunto de su producción como una confesión infinita de la que la propia dramaturga es protagonista y, por otro, favorecer la lectura de la experiencia desde el lugar de uno y de otro. En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Liddell no solo tiene el papel de la voz en *off* que emula una suerte de

conciencia colectiva sobre las miserias de la inmigración, sino que también actúa en calidad de La Puta: «ANGÉLICA OFF.- Y Angélica,/espasmódica Angélica,/ una puta hablando con el señor Puta.» [Liddell, 2006: 112]. Esta doble presencia camina en paralelo durante todo el recorrido de la obra para desembocar en el momento en el que La Puta se rebela contra lo establecido:

LA PUTA.- (*La Puta se pone una camiseta con la imagen de Passolini.*)  
 ¿Conoce a este hombre?  
 ¿Sabe quién es?  
 Este hombre, señor Puta, era amado por los peces.  
 Este hombre de aquí, ¿lo ve, señor Puta?  
 Este hombre de aquí está caminando sobre las aguas.  
 Empiezan los milagros, señor Puta.  
 (*La Puta levanta su falda-bandera española y tiene una pierna NEGRA. ¡NEGRA!*) [Liddell, 2006: 130]

Ambas mujeres se fusionan en un pensamiento común que muestra la lucha contra la barbarie desde la supuesta civilización, que carece por completo de sentimientos humanos a la excepción del miedo y, por consiguiente, la desconfianza que siente hacia lo ajeno:

LA PUTA.- Lo que me preocupa, señor Puta,  
 es que algún día, señor Puta,  
 los negros sean más que hombres.  
 Que los negros sean hombres y peces.  
 [...] Habría que civilizar a los peces, señor Puta,  
 Habría que enseñar a los peces a reconocer la bandera, señor Puta.  
 Habría que dejar de comer peces, señor Puta.  
 Habría que envenenar a todos los peces,  
 antes de volver a comernos un solo pez, señor Puta. [...]  
 Vámonos a la montaña, señor Puta, vámonos a la montaña.  
 Su preciosa casita en la montaña.  
 Las vacas no se comen a los negros,  
 los cerdos no se comen a los negros. [122-123]

Angélica personaje y La Puta son complementarios. No se podría entender la presencia de una sin la otra porque, al fin y al cabo, son una expresión de la Angélica dramaturga. Con ello, se evidencia el

trasfondo más político del pensamiento de la autora que no duda en incluirse en el desarrollo de la mirada de los españoles sobre los inmigrantes. De manera que se puede intuir cierto sentimiento de culpabilidad por el tratamiento que reciben los nuevos llegados:

ANGÉLICA OFF.- Lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüenza se sí mismo.  
Nadie se siente culpable. [...]  
Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres.  
Y los animales volverán a gobernar.  
Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y a la riqueza,  
puesto que los animales son bellos y buenos por sí mismos. [Liddell, 2006: 117]

De hecho, como acabo de señalar, la primera parte de la obra se abre con una escena que relata el sufrimiento de los inmigrantes a través de la imagen de una mujer africana que da a luz mientras se restriega contra la arena de las playas españolas:

LA PUTA.- (*Vestida con la bandera de España.*)  
El verano pasado, por ejemplo, señor Puta,  
nació un niño a nuestros pies.  
Mientras tomábamos el sol nació un niño a nuestros pies.  
No la vimos llegar, señor Puta, no la vimos llegar.  
[...] La vimos cuando se arrastraba por la arena,  
y la arena estaba ardiendo,  
pero ella arrastraba y arrastraba su barriga como si le diera  
igual el calor. [Liddell, 2006: 114]

A través de esta cita, se puede comprobar el patriotismo de La Puta que deja entrever su pertenencia a un estamento social concreto, es decir, a la burguesía acomodada. La puesta en escena de una imagen tan cruenta, con la vivencia traumática y dolorosa de una madre que da a luz en condiciones infrahumanas sin ayuda, recupera una noción, ya presente en otros espectáculos, acerca del acto *voyeur* sin acción:

LA PUTA.- Estábamos allí, sentados, mirando, mirándolo todo.  
 Se lo aseguro, señor Puta, no nos movimos de nuestras tumbonas,  
 así que lo pudimos ver todo muy bien. [...]  
 Alguien debió llamar a alguien.  
 No lo sé.  
 Nosotros estábamos en las tumbonas.  
 No nos movimos de allí.  
 Lo vimos todo.  
 Y cuando separaron al bebé de su madre,  
 la madre estaba muerta. [Liddell, 2006: 115-116]

Este *voyeurisme*, aliado a la pasividad, determina el silencio de la sociedad, la superchería del orden social en relación con los problemas humanos más básicos. Esta visibilidad favorece lo que argumenta Lévinas acerca de la responsabilidad del ser humano frente a la presencia del otro en una situación visible y palpable. A tal efecto, la dramaturga apuesta por una completa renovación del individuo. No se trata simplemente de una toma de conciencia por parte del público, sino de una necesidad de compromiso dialógico con el otro para no caer en la falacia de que lo ajeno es lo diferente y, por ende, motivo de desprecio:

LA PUTA.- [...] los negros están fuera del lenguaje,  
 necesitan el lenguaje para protestar,  
 un lenguaje propicio para protestar,  
 un lenguaje propicio para la revolución,  
 pero están fuera del lenguaje,  
 nosotros estamos dentro del lenguaje,  
 pero ellos están fuera del lenguaje  
 y no puede protestar. [Liddell, 2006: 116]

Esta diferencia lingüística solo responde a una visión parcial de la comunidad humana. No en vano los inmigrantes se asocian a los peces que, como indica el título de la pieza, salen a combatir contra los hombres. Esta *piscis-ficción* favorece la aparición de un elemento simbólico potente que alude directamente al ámbito marino del que emana (un recuerdo latente de la patera) al mismo tiempo que

marca una distancia abismal con el resto de la humanidad. Desprovistos de corporeidad y de lenguaje, los peces se convierten en seres monstruosos de los que la sociedad busca huir o, cuanto menos, mirar hacia otra parte. Así, como si de un acuario se tratase, los inmigrantes son objetos de contemplación, motivada por este acto *voyeur* que encierra la curiosidad más elemental del individuo. Una distracción que solo tiene sentido durante el tiempo que dura la mirada, pero que no despierta ningún interés a largo término. Además, los peces encierran la realidad de la muerte de centenares de compañeros de travesía que se ahogaron en las aguas mediterráneas. Una realidad de la que Liddell castiga duramente a los órganos de poder que no plantean soluciones reales al problema, puesto que ni facilitan el tránsito legal de los inmigrantes ni tampoco se plantea la regularización de los miles de sin papeles que viven en la península. Como ocurre en *Víctor Bevch* de Ripoll, no se atiende a la diversidad cultural, sino que lo propio se convierte en sistema jerarquizante que excluye al otro:

LA PUTA.- [...] a veces pienso, señor Puta,  
que los negros se ahogan para humillarnos, señor Puta.  
Se ahogan por resentimiento, señor Puta.  
Porque quieren ser hombres, como nosotros.  
Porque quieren dedicarse a la belleza.  
Porque quieren dedicarse a la justicia.  
Porque quieren dedicarse a la riqueza.  
Porque quieren ser sensibles, señor Puta. [Liddell, 2006: 122-123]

Esta diferenciación entre el hombre blanco y el hombre negro solo se atribuye al miedo que siente el personaje por perder los valores que definen su condición, como si los africanos no pudieran acceder a ellos. Una falacia que entronca directamente con un episodio de juventud de La Puta en la que su madre le asegura la inexistencia de la comunidad negra. De modo que frente a este rechazo de una

realidad que no parece tener cabida en nuestro país, la voz de la propia Angélica resuena para derrocar el silenciamiento de la inmigración y de la negritud para una justa humanización:

ANGÉLICA OFF.- ¿Cuántos hombres mueren ahogados intentando alcanzar la costa de España?  
¿Cuántos hombres desaparecen?  
Nunca me he preocupado por las cifras.  
Pero en este caso la considero necesaria.  
La cifra necesaria para estremecerse.  
La cifra necesaria para convertirlos en hombres de una vez por todas. [Liddell, 2006: 124]

Con esta recopilación de datos y de cifras que marcan la dura realidad de la inmigración, Liddell recrea una historia que pretende devolver el único espacio lingüístico que les es reservado en nuestra sociedad: la ficción. En otras palabras, la dramaturga se aleja del bombardeo televisivo para calar hondo en las mentes de los lectores/espectadores a través de la recreación de situaciones concretas llenas de miedo y de prejuicios. Con ello, demuestra la pobreza mental de nuestra sociedad regida por un profundo conservadurismo, que sigue contemplando la alteridad como un elemento ajeno a su existencia, a la vez que se precipita en los corredores de un capitalismo incongruente.

#### 4.7. El enfrentamiento entre el consumismo y el arte

La dialéctica entre el consumismo y el futuro del arte está recreada en varias obras de nuestras dramaturgas. Además de poseer un gran compromiso social, que se ha podido ir perfilando a lo largo del recorrido de las denuncias que exponen sus textos, también demuestran un fuerte interés por el devenir tanto artístico como intelectual, pero también de cierto temor a la desaparición e invisibilidad artísticas. Este temor debe enlazarse con la pérdida de la capacidad crítica de los personajes. De manera que no es en vano que, en su pieza teatral titulada *Memoria*, Itziar Pascual intente dar a entender la necesidad por parte del ser humano de pensar y, más concretamente, de pensar por sí mismo:

HOMBRE DOS.- ¡No puede ser! ¡Vamos! ¡Tienes que esforzarte en pensar! ¡No puedes hacer lo que el resto! ¿Me oyes? ¡Tienes que luchar! ¡Piensa condenado! ¡PIENSA!

HOMBRE UNO.- ¿Se puede saber por qué me gritas?

HOMBRE DOS.- ¡Me has asustado! ¡Y mucho! No vuelvas a hacerlo.

HOMBRE UNO.- Sólo era una broma.

HOMBRE DOS.- Demasiada gente se ha quedado vacía. No me gustaría que tú también te fueras. [Pascual, 1994: 68]

La dura realidad de la pérdida de la capacidad de emitir una reflexión coherente, argumentado o retener datos importantes proclama una dura crítica en contra de nuestra sociedad de consumo, orientada, cada vez más, al disfrute de productos propios de la tele-basura, de la prensa amarillista y otras manifestaciones que adormecen las conciencias. En este sentido, es sumamente revelador que tanto Itziar Pascual, en *Ciudad Lineal*, *El domador de sombras* y *Así en la tierra como en el cielo*, como Angélica Liddell, con *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *extinción* y *Mi*

*relación con la comida*, cuestionan el devenir artístico y teatral en nuestra sociedad. Todas estas obras comparten una lucha férrea contra la imposición de factores económicos por encima de las manifestaciones artística, verdaderas agitadoras de la conciencia humana.

#### **4.7.1. Ciudad Lineal de Itziar Pascual**

Ya me he acercado en dos ocasiones a esta pieza teatral, al referirme a los temas del desdoblamiento generacional, del capítulo anterior, y, recientemente, de las dificultades laborales. Ahora bien, la retomo, ya que, al insertar a los diferentes personajes dentro de un contexto urbano<sup>83</sup>, Itziar Pascual ha recurrido a la plasmación de arquetipos sociales. De hecho, se aprecia la sensación de bullicio propio de las ciudades: «CIUDADANA.- Salí a la calle. Una mañana tibia, con el frío del cambio en la piel. Las voces, las nubes, los autobuses, el ruido. Caminando despacio. No voy a ninguna parte. A ninguna parte en especial. La gente pasa.» [Pascual, 2000(a): 29]. Los dos protagonistas, Ciudadano y Ciudadana, se van encontrando, a lo largo de sus continuas travesías por la ciudad, con toda una serie de personajes que configuran el panorama interno urbano y que se caracterizan por una fuerte dependencia social consumista.

---

<sup>83</sup> En este sentido, la contextualización urbana de la obra mantiene ciertos puntos de confluencia con *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. En ésta, el protagonista, Max Estrella, ya mencionado al principio del capítulo, se dispone, junto a su compañero Don Latino, a emprender una suerte de viaje iniciático por la ciudad, que les acercará a la realidad social española de la época.

De modo que la dramaturga propone desvirtuar el elemento fundamental de las sociedades capitalistas a través de la denuncia de determinadas prácticas sociales: el uso de armas, la falta de empleo, el uso excesivo de las tarjetas, etc. A través del análisis de los diferentes personajes con los que se topan los dos protagonistas, se irá desmenuzando toda la crítica de la dramaturga.

El personaje de Treina y Tantos, ya desde el nombre escogido se puede apreciar cierta burla dirigida a un estamento social determinado, aparece en la cafetería de un gimnasio manteniendo una conversación telefónica en la que se queja de su cansancio y comenta sus planes de crucero por el Nilo, sus próximas sesiones de láser, así como esquiar en los Pirineos. Frente a este deambular de proyectos, se encuentra una Ciudadana, explotada laboralmente, que no se resiste a tirarle un vaso de agua a la cara:

CIUDADANA.- Yo con mi cansancio, mis horas de estar de pie, como una estatua, con el sudor en el cuerpo, y el agotamiento y el sueño y el *Segunda mano* y el lo tomas o lo dejas y ella con su *Gatorade* y sus vacaciones en Egipto y sus clases de gim-jazz [Pascual, 2000(a): 46-47]

La situación de las dos mujeres permite dar cuenta del desajuste social que existe en las sociedades capitalistas. Por un lado, Ciudadana vive en cierta precariedad sin poder permitirse grandes lujos, pero sigue luchando por su inserción social. Por otro lado, una Treinta y Tantos, que, como en el caso de Roger de *Sirenas de alquitrán*, tiene su vida económica totalmente resuelta y que se queja de modo injustificado. Es curioso comprobar que ha sentido una mayor aversión cuando Ciudadana le ha tirado el vaso de agua que si le hubieran robado:

TREINTA Y TANTOS.- ¿La has visto? Sí, parecía normal. No te puedes fiar de las apariencias. Quiero una toalla. ¡Quiero una

toalla! ¿Se ha ido? ¡Qué gimnasio es éste de mierda, que dejáis entrar a todo el mundo! ¡Mucho famoso, mucho famoso y qué! (*Sollozando.*) Todo es una mierda, una mierda. España irá bien, pero todo es una mierda. ¿Por qué me tiene que pasar a mí? ¡Me podía haber robado! [Pascual, 2000(a): 47-48]

Se puede apreciar el hecho de que este personaje femenino tiene una imagen distorsionada de España. Su aparición en el gimnasio permite marcar un punto de relación con otro personaje, La Madurita, quien demuestra cierto afán por adelgazar. Este tema también representa una lacra en la sociedad contemporánea, puesto que esta incita, de manera apabullante, a todas las mujeres a entrar dentro de unos cánones de belleza que se enmarcan en unas medidas determinadas.

A través de la figura del Corregidor, evidente ejemplo del consumista compulsivo, se puede comprobar una crítica al valor mercantil de los objetos. Es decir, el hecho de comprar no rebasa en criterios puramente de utilidad o inutilidad, sino más bien en el goce estético que este produce en los diferentes sentidos. Así pues, este personaje masculino va narrando su historia de deudas y pérdidas. El uso incontrolado de la tarjeta de crédito le ha conllevado a pérdidas económicas (primero su trabajo y después el cúmulo de deudas), así como de índole familiar (divorcio con la mujer y alejamiento de la madre). A pesar de su estado depresivo, frente a esta situación, y como clara muestra de su imposibilidad de curación, solo se puede recrear en la imagen de estos tiempos pasados cuando poseía su tarjeta de crédito en el bolsillo. Son sumamente reveladoras las dos réplicas del Ciudadano, que tanto abren como cierran esta escena: «CIUDADANO.- Lo tenían todo. Eran tiempos de optimismo. Lo imposible estaba al alcance de la mano. Se podía, claro que se podía. ¿Y entonces?» [Pascual, 2000(a): 43 y 44].

El personaje de El Anti también protagoniza una escena bastante cotidiana aunque el desenlace carece de sentido común. En una cafetería, se queja del hecho de que una pareja haya sido atendida antes que él. A partir de este acontecimiento, al parecer anodino, desarrolla todo un monólogo que plasma su inconformidad, como ya apunta su nombre, respecto a la sociedad:

EL ANTI.- [...] Es un problema bastante común: culpabilizar a los demás de los problemas que no sabemos resolver y que nos pertenecen íntegramente. [...] No soporta el humo, no soporta a los tipos como yo, que no nos callamos, ¿verdad?  
[Pascual, 2000(a): 34-35]

Después de este diluvio de reproches, saca una pistola y dispara. El lector no sabe si la bala se dirige a alguien o si el disparo fue a parar al aire, ya que el episodio queda acotado en una didascalía extremadamente breve («*Sonido de un disparo. Se relaja el ambiente.*»). Itziar Pascual ofrece una reflexión sobre el uso de las armas, lo que permite suponer que hace referencia a una crítica a las sociedades (pongamos por caso a Estados Unidos) que facilitan su acceso sin demasiadas restricciones.

Como contrapunto a esta sociedad capitalista consumista, la dramaturga propone la creación de un universo imaginario, Babia, en que rescataría la capacidad cognitiva de los seres humanos. En este sentido, se aprecia cierto paralelismo con la primera cita de este apartado, sacada de *Memoria*, en la que se respira un afán por recuperar la posibilidad de pensar. Así, Pascual asocia esta capacidad mental con un alejamiento del aluvión de anuncios publicitarios, de continuas incitaciones para caer en la trampa consumista:

CIUDADANA.- “como estás siempre en Babia”, me dicen  
¿Dónde estará Babia?  
Babia deber ser un sitio bonito,  
Un sitio donde la gente piensa,  
Piensa mucho.  
En la capital, en cambio,  
En la capital de la provincia, claro,  
Nadie piensa, corren.  
De aquí a allá, haciendo compras.  
Compran muchas cosas.  
Vienen al banco y compran.  
[...] En Babia nadie se pierde  
[...] Me quiero ir a Babia. [Pascual, 2000(a): 62]

Por otro lado, es curioso constatar que el personaje de Ciudadano se dedica a la escritura. De hecho, durante la entrevista de trabajo, alude a su tarea de escritor, lo que provoca cierto escepticismo en el contratante:

CIUDADANO.- Escribí un libro de poemas y colaboré en varias publicaciones...  
EL VIAJERO.- ¿En qué editorial?  
CIUDADANO.- ¿Las publicaciones?  
EL VIAJERO.- No, el poemario.  
CIUDADANO.- Sigue inédito. Lo intenté en varias... La poesía... Es muy difícil.  
EL VIAJERO.- Claro, claro.  
CIUDADANO.- (*Al público.*) Este va de duro.  
EL VIAJERO.- (*Al público.*) Este va de listo. [Pascual, 2000(a): 68]

La dramaturga se acerca a la idea de las dificultades con las que se encuentra cualquier escritor a la hora de publicar. En este caso trata del género poético, pero se podría extrapolar al mundo teatral y desplazar el problema de la publicación hacia el de la representación.

Después de este planteamiento, y como ocurrirá en las siguientes obras que me propongo analizar, la dramaturga siempre

demuestra una gran confianza en la posibilidad de conseguir cierto renombre, cierto éxito, ya sea a nivel personal o a nivel profesional:

CIUDADANO.- Escribir porque sí, sin dejar nada a cambio,  
Sin esperar editores, ni galardones, ni premios,  
Y cuando dejas de escapar, qué curioso, las cosas  
llegan. [Pascual, 2000(a): 75]

#### **4.7.2. *El domador de sombras* de Itziar Pascual**

Esta pieza teatral, publicada en 1995 y estrenada durante el Festival Don Quijote de París por Luis Jiménez en 2002, ofrece una reflexión acerca de la muerte del circo por falta de público. Este discurso puede ser extrapolado al mundo teatral y, como lo comenta la propia dramaturga en una entrevista dirigida por Wendy Llyn Zaza, al mundo artesanal en general:

Para mí, el circo de *El domador de sombras* es metáfora de todos los mundos artesanos que están en extinción. Par mí, este final de milenio es un debate entre lo artesano y lo tecnológico, y cada vez lo artesano parece más solitario, más independido. El arte teatral es un arte artesano, y forma parte de ese mundo, y ahí hay que dar respuestas, que hacemos si integramos la tecnología para que ese arte artesano sobreviva. [Zaza, 1998: 4]

Esta dialéctica entre el mundo artesanal y las nuevas tecnologías permiten dar cuenta de una necesidad de actualización del hecho artístico, pero sin caer en la desvirtuación del mismo. Así, es de recordar que en la obra *Memoria*, en el intento de recuperación de la memoria por parte de los dos personajes masculinos protagonistas a

través de su lista absurda, la dramaturga confiere suma importancia a la pérdida y casi extinción de las humanidades: «HOMBRE DOS.- En esta lista no hay grandes palabras. Ni siquiera tiene versos. Pero si la vencemos, conseguiremos enfrentarnos al olvido. Podremos recuperar otras cosas más importantes. La crítica, por ejemplo.» [Pascual, 1994: 68]. Esta reflexión entronca directamente con el problema que causan los videojuegos en *Sirenas de alquitrán*, ya que también representan una forma de alienación del sujeto en detrimento de las relaciones sociales y, por consiguiente, el desarrollo de un pensamiento crítico.

Ahora bien, toda la pieza teatral se sustenta alrededor de la figura de Grock, un payaso que ha dado fin de manera voluntaria a su vida, después de tener la noticia del cierre de algunos circos sumamente destacados de su época:

GROCK.- “Querido amigo. Le escribo para darle malas noticias. Hemos decidido no salir con el chapiteau el año que viene y nos ha costado mucho tomar esta decisión, pero no hay otra alternativa. Se han disparado los costes. Deberíamos llenar todos los días sólo para cubrir gastos. La televisión ofrece programas de variedades continuamente, con muchos premios. No podemos competir. Espero que no ocurra lo mismo en su país. El circo Chipperfield cerró hace poco y se marchó a Sudáfrica a buscar fortuna, por la misma razón que nosotros cerramos. Reciba un cordial saludo. Bertrand Mills” (*Grock convierte el papel en una bola y lo tira con fuerza al suelo*) Pensé que nunca nos ocurriría. [Pascual, 1996: 185]

Se evidencia el enlace entre el pasado y el presente a través de la puesta en escena de este payaso muerto que asume todo el peso de la reflexión como ocurría con los tres personajes fantasmagóricos de *Père Lachaise*. A partir de esta vivencia, se configura un viaje hacia la memoria tanto del personaje como del circo en sí mediante la voluntad de rescate de los valores de un circo todavía en activo. En

este viaje será acompañado por su Espectro, quien, como ya he comentado, sirve de espejo de conciencia del protagonista:

GROCK.- Nada hay más triste que la muerte en la pista, salvo la propia muerte del circo.

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Tú lo has dicho. Así que no me obligues a recordarte cómo te mataste.

GROCK.- Los payasos no mueren.

[...]

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- No es cierto, Grock, y tú lo sabes. Los payasos mueren el día que los olvida el público.

[Pascual, 1996: 171]

GROCK.- Hay un circo que subsiste todavía con esfuerzos extremos. Tenemos que visitarlo.

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Los circos de ahora se parecen muy poco a los de antes. Celebran timbas y sorteos, hacen rifas muy dudosas... ¿Estás seguro?

GROCK.- Siempre será un circo. [Pascual, 1996: 172]

La referencia a los cambios que ha sufrido el circo, convertido en objeto de consumo a su vez, puesto que se recrea con toda una serie de elementos que solo intentan incrementar las recetas diarias de la compañía, pone de manifiesto esta necesidad de reflexionar sobre el paso del tiempo. En efecto, el circo ha ido rebajando su cartelera a favor de espectáculos menos elaborados, lo que podría ser, a su vez, una suerte de crítica al teatro comercial de risa fácil:

VOZ DE PEREZOFF.- (*Entre bufidos, pausas y toses mal disimuladas*) ¡Estimado y respetable público! La gran familia del circo les da la bienvenida. Prepárense a contemplar lo nunca visto. ¡Las portentosas fauces de los tigres blancos, de la India y de Bengala! ¡Las acrobacias más impresionantes desde el trapecio de la muerte! ¡La inigualable belleza cubista de la Mujer Barbuda! ¡La nobleza y elegancia de una nueva generación de artistas! ¡Todo ello con magníficos premios, regalos y obsequios con nuestro bingo de la suerte!

[...]

GROCK.- ¡Están locos! ¡Qué esperan conseguir si se dedican a engañar al público! La gente no es tonta: sabe lo que es un tigre y sabe contar hasta tres y un espectador defraudado no vuelve nunca al circo. [Pascual, 1996: 186]

En este sentido, el pequeño espectáculo improvisado por Grock, al iniciar la obra, serviría de contrapunto entre una oferta moderna falseada y otra más tradicional y, por consiguiente, de poco interés para las nuevas generaciones, acostumbradas a espectáculos muy dinámicos:

*Grock saluda al público con reverencias ceremoniales. Finge encontrar una señorita, a la que dedica todas sus atenciones. Coloca su mano derecha bajo el chaquetón, a la manera de un corazón que palpita de forma evidente.*

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¿Qué? ¿Cómo siempre? (*Grock le mira, molesto, y prosigue*) ¿Y ahora qué? ¿El truco del pañuelo convertido en ramo de flores?

GROCK.- (*Mira a su espectro de reojo*) ¡Calla!

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Y luego el truco de la paloma revoloteando sobre tu hombre. Conmovedor. Simplemente conmovedor.

GROCK.- ¿Vas a callarte de una vez? ¿Por qué siempre me quieres estropear el número, eh?

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Porque no hay nadie. Me aburre que repitamos esta misma escena en todos los bancos del parque. [Pascual, 1996: 170]

Es sumamente revelador dar cuenta del hecho de que en una primera puesta en escena del espectáculo, Grock se dirige a un público imaginario. De la misma manera, cuando tiene lugar el espectáculo orquestado por la compañía circense, se puede destacar que los únicos espectadores que se han dirigido a ver la función sean un grupo de ancianos. Este detalle manifiesta que la asistencia a los espectáculos responde más a cuestiones nostálgicas en el sentido en el que estos ancianos fueron los mismos

espectadores que descubrieron este tipo de puestas en escena cuando eran pequeños: «MUJER BARBUDA.- ¿Por qué tenemos que seguir? ¿Para alimentar el terror de un niño? Nuestros abuelos adoraron el circo. Nuestros padres adoraban el circo. Pero nosotros lo venderíamos a un trapero de recuerdos.» [Pascual, 1996: 174].

En cambio, las generaciones más jóvenes acuden con mayor frecuencia a las salas de cine o ven programas de televisión desde casa. De ahí que se cuestione el hecho de que la venta de las localidades no acostumbra a llenar los aforos: «ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- Puede que el circo sea un reducto de sentimentales. O una forma de ocio para los países pobres. [...] Ellos creen que las entradas son muy caras...» [Pascual, 1996: 185]. A su vez, el payaso, descontento por las afirmaciones de su Espectro y por el desconocimiento que presentan los miembros mismos de la compañía circense acerca de su labor para el circo, intentará restablecer los valores propios del espectáculo:

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¿Lo ves? Te lo advertí, Grock. Son demasiado jóvenes. Ya no se acuerdan de nadie. [...] ¿Cuándo vas a descansar en paz?  
GROCK.- El día que vuelva a ver el circo en pie. El día que no me asuste pensar que todo puede desmoronarse en un momento. [Pascual, 1996: 181]

La dramaturga plantea un desenlace reflexivo positivo a través del que pone de relieve que una oferta de calidad siempre conseguirá espectadores sin tener mayor importancia el formato del cual se trata:

GROCK.- (*Mirando al público*) Yo sé que estarán.  
ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¿Quiénes?  
GROCK.- (*Sonriendo*) Ellos.  
ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.- ¿Siempre?

GROCK.- Siempre que no les defraudemos. [Pascual, 1996: 193]

Los diferentes personajes que van apareciendo a lo largo del transcurso de la obra, todos ellos pertenecientes al mundo circense, ahondan en la reflexión acerca de la crisis del espectáculo escénico. Así, salen a escena Acróbata, Red y Mujer barbuda. El personaje masculino entra en una profunda dialéctica tanto con Red como con Grock. En efecto, después de un accidente y con el paso de los años, se ha convertido en un acróbata fracasado que se pasa todo el día ingiriendo bebidas alcohólicas:

ACRÓBATA.- ¡Qué sabrá lo que es el miedo, viejo!

GROCK.- Mire jovencito (*Le da pequeños golpes en el hombro*): el miedo nació con la primera carpa del circo que se instaló en la Tierra. Miedo a cruzar las líneas de batalla con sesenta vagones, cargados de hombres y fieras. Miedo a no alcanzar el trapecio en vuelo hacia atrás con los pies descalzos. (*Triste*) Y miedo a no poder pagar las deudas y tener que cerrar un circo. Y te aseguro muchacho que así (*Señalando una petaca*) no te arrancarás el miedo del pecho. [Pascual, 1996: 179]

Es curioso comprobar que el personaje femenino de Red representa, en realidad, una animación de la red que sirve de salvavidas para el Acróbata. Después de este apunte, es sumamente revelador que Itziar Pascual confiera a este personaje un lenguaje más poético, a pesar de representar a un prototipo de mujer determinado, constituida como una alegoría. De hecho, se puede entrever cierto enlace entre dicho personaje femenino y las protagonistas de otras piezas teatrales de la dramaturga y, más concretamente, las figuras de Penélope y Ariadna. Estas tres mujeres llevan intrínsecamente la condición de la espera como emblema. En el caso de Red, esta se encuentra a la espera de la posible caída del acróbata, quien no es ni más ni menos que su antigua pareja, para rescatarle. Como

recuerda Perarnau Reyes: «Es significativo que se escoja la relación de pareja para representar la fragilidad y sacrificio del éxito, la degeneración progresiva y el esfuerzo del más ignorado para empujar y propiciar el éxito del otro» [Perarnau Reyes, 2002: 139]. De ahí que el personaje masculino critique esta posición pasiva de la red frente a su constante exposición al vacío:

RED.- No ha pasado el tiempo. Sigues usando los mismos reproches; desgastados, pero los mismos.

ACRÓBATA.- No. Ahora desconfío de las palabras y de las Redes.

RED.- Y de las botellas. ¿Desconfías también de las botellas?

ACRÓBATA.- *(Da un golpe contra el borde de la pista)* De la botella no. Es más fiel que algunas Redes. [...] Y tú siempre mirando hacia arriba. Siempre mirando hacia arriba.

RED.- Para recogerte en tus caídas. Y en tus equivocaciones. [...] Debería haberte servido [la caída] para dejar de creer que el mundo comienza y termina en un redoble. [...]

ACRÓBATA.- ¿Y a ti de que te sirvió? Para ser más fría, más cruel, más hermética. Dicen de ti que solo existes en el fulgor del aplauso. Y después, ¿qué hay después? La Red solo esconde agujeros. [Pascual, 1996: 176-177]

Red reprocha al Acróbata su obsesión por la realización de piruetas circenses porque es consciente de que el circo ha perdido su vitalidad para transformarse en un aparato fútil. Pero, además, pone de manifiesto la inexistencia de la vida fuera de la pista lo que, en cierta medida, incapacita a los integrantes de abandonarla:

RED.- [...] El circo se parece a un barco.

Olor a esfuerzo y cántico.

Sabor a lonas tensadas.

No creas que vuelvo. Es sólo un signo más de despedida.

La clemencia nos reencuentra a los perdedores. [Pascual, 1996: 190]

Esta misma idea se encuentra dibujada en el encuentro casual entre Red y Mujer Barbuda cuando esta se dispone a dejar el circo:

RED.- ¿No te asusta el mundo? Ahí fuera son más crueles.  
MUJER BARBUDA.- (*Nerviosa*): No lo intentes. No servirá de nada.  
RED.- No intento nada. ¿Cómo esperas pasear por la calle?  
¿Quién va a aceptar tu barba? ¿Quién? [Pascual, 1996: 174-175]

Mujer Barbuda siente la necesidad de alejarse de la tropa para emprender su propio camino del brazo de un supuesto enamorado. Ella ya no soporta las risas y los bisbiseos burlescos de los espectadores que ven la función. De hecho, convierte el circo en el «museo de los horrores», en el que la risa fácil solo se consigue a través de la acentuación ridícula de los defectos físicos. Toda su vida ha girado en torno a esta sensación persecutora, pero, en el momento de iniciar la obra, toma la decisión de ir en búsqueda de su amante:

MUJER BARBUDA.- ¡Es tan difícil!  
Desde niña: bisbiseos, miradas, chascarrillos.  
Un brazo que te empuja al suelo-  
Y en el suelo, sangre.  
Y en el aire, risas.  
[...] El horror a crecer. A enamorarme.  
Para oír más risas, escarnio y gritos.  
¿Una mujer barbuda no puede amar?  
Sí puede.  
Y esta noche voy a hacerlo. [Pascual, 1996: 175]

El enfrentamiento con la vida fuera de la pista le permite constatar que Red tenía razón, que la sociedad no le deja lucir su barba. Mujer Barbuda vive en una situación angustiosa, ya que, fuera del mundo circense, no tiene otro lugar en el que refugiarse. Esta vuelta provoca, en un primer momento, un enfado por parte de Grock, quien apuesta por la pervivencia de las raíces tradicionales del circo:

MUJER BARBUDA.- Creí que me amaban. Y no es así.  
GROCK.- ¿Y eso es todo? No me parece muy importante.  
MUJER BARBUDA.- ¿Qué dice? ¿Es que no entiende? ¡lba a irme del circo!  
GROCK.- ¿Irse? ¿Y por qué está aquí?  
MUJER BARBUDA.- No sé adónde ir.  
GROCK.- Ésa no es razón para volver al circo. [...] Si no sabe ni qué quiere, ni dónde estar, lo primero que debe hacer es marcharse del circo. Éste no es un refugio de caridad. Es un lugar para trabajar y hacer felices a los demás.  
MUJER BARBUDA.- ¿Y yo? ¡A nadie le importa mi felicidad! Yo hago reír a la gente. ¿Y si estoy triste?  
GROCK.- En eso se confunde. Hacer reír a cosa de las debilidades y los defectos propios o ajenos, no es hacer reír. Es fomentar un porvenir de ramplonería zafia. [Pascual, 1996: 182]

Pero, gracias a la súplica del personaje femenino por reintegrar el espectáculo en calidad de payaso, Grock recobra su orgullo y decide ayudar a la joven ejerciendo el papel de maestro. De hecho, el difunto payaso, en el epílogo de la obra, da cuenta de su plena asimilación de la insignificancia de un espectáculo sin la presencia de un público, lo que permite comprobar que todo el peso de una función recae en las localidades, puesto que son las que le dan vida:

GROCK.- Los tiempos se han fraguado sobre nuestros deseos, haciéndonos pequeños y absurdos. Cada tarde seguimos sintiendo ese mismo temblor en el estómago. Esperando a que vengan. A que ustedes vengan. [...] Y mientras el tiempo recorre nuestras vértebras aprendemos a domar las sombras de nuestros demonios. [Pascual, 1996: 194]

### 4.7.3. *Así en la tierra como en el cielo* de Itziar

#### Pascual

Esta pieza teatral de Itziar Pascual, publicada en 2001 junto a otras cinco obras –de las que forma también parte *El día más feliz de nuestras vidas* de Laila Ripoll–, nace de un proyecto sugerido por Inma Alvear, *La noticia del día*, cuyo propósito recae en la elaboración de un texto a partir de un suceso destacado el año del nacimiento de los seis escritores españoles y argentinos que se han prestado al juego. Así nace *Así en la tierra como en el cielo*, elaborada a partir de la noticia ocurrida en 1967 acerca de la venida del Papa Pablo VI al santuario de Fátima.

La obra dramática se estructura en tres cuadros. En los dos primeros aparecen dos personajes, respectivamente, cuyo punto de vinculación reside en una turbia empresa con pocas probabilidades de éxito, basada en el cumplimiento de los milagros –curiosamente, Ripoll también trata de este tema en su pieza–. El último cuadro, a modo de noticia informativa, sirve de balance de las dos situaciones antes presenciadas.

El primer dúo masculino, compuesto por el personaje de José y Pepe, ambos quincalleros, se presenta a través de un lenguaje más bien coloquial acorde al medio socio-económico del que proceden. Estos se encuentran en una situación un tanto peculiar: están parados en medio del desierto con el coche estropeado. José lleva a cabo un monólogo estructurado como una especie de flujo de conciencia en voz alta cuya motivación reside en el intento de explicación de las razones por las cuales le ha ocurrido dicha situación. Así, el lector/espectador se da cuenta de que José y Pepe

pretendían aprovechar esta oportunidad papal para vender, a los devotos, estampas a la efigie del patrón de la Iglesia católica.

Por otro lado, el siguiente cuadro, protagonizado por dos mujeres, se anuncia a través del ruido de la campana de una iglesia, así como del paso de un avión que perciben los dos protagonistas del cuadro anterior. El contrapunto del personaje masculino de José se encuentra representado en la figura de María Caeiro, azafata de vuelo en la compañía en la que viajó el Papa. Este personaje femenino, de nivel educativo más elevado, que se percibe en el uso de un lenguaje más estándar, intenta rescatar la bandeja de comida servida al eclesiástico para lucrarse mediante su posible venta. El otro personaje femenino, también llamado María, se desatiende de las prácticas poco cristianas de su compañera por miedo a convertirse en una pecadora.

En el momento del cierre de la obra, Itziar Pascual recurre a un tono sustancialmente irónico a través de la retransmisión radiofónica de una voz en *off* que da cuenta de la ausencia de comercios fraudulentos durante el evento papal. Este apunte que marca el destino deficiente de los personajes también pone de relieve uno de los defectos de la sociedad de consumo en la que estamos sumidos, ya que impera la ley del todo se vende y todo se compra, incluso en el ámbito religioso. Se puede entrever cierta confrontación entre universos sumamente diferentes. Por un lado, un afán de sacar provecho de cualquier oportunidad para conseguir cierta retribución económica y, por otro, el planteamiento ético de los medios de comunicación. En este sentido, en otra obra de la dramaturga, *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*, publicada en 1999, se puede apreciar dicha dicotomía. En efecto, el lector/espectador presencia un intento de entrevista entre un periodista y el gerente de una empresa cafetera, Masip. Pero, más que de si de una entrevista tratase, tenemos la sensación de estar

frente a un anuncio publicitario que halaga las ventajas de su producto:

MASIP.- ¿Ha oído hablar del “Blue Mountain”?

PERIODISTA.- No.

MASIP.- Es el café de los Reyes: aromático, de un saber intenso y afrutado. Crece en Blue Mountains, la zona oriental de Jamaica. Su precio es cuatro veces superior a otro café. La mejor Arábica palidece ante un “Blue Mountain”. La producción anual no sobrepasa las 4.000 toneladas y ha crecido; hace treinta años se situaba en torno a las 2.700. Han intentado extender las plantaciones a otras zonas de la isla. Imposible. Lejos de esas montañas ese café lo pierde todo. [Pascual, 1999(a): 190]

Se puede percibir el hecho de que este tipo de café solo está destinado a un público determinado, elegido por cuestiones únicamente económicas. De hecho, se considera el café de los reyes, por no decir de los dioses. En esta misma línea vindicativa, Itziar Pascual sube al escenario una dialéctica entre dos poetas, Gerardo Diego y uno anónimo, quienes arremeten contra la sociedad consumista a favor de un mayor interés del pueblo por el arte:

G. DIEGO.- Me gusta estar a este lado y al otro de las cosas. El campo y la ciudad, la tradición y el futuro, el arte nuevo y el antiguo. [...] Todo es posible y está ahí, en el umbral de lo que ya se sabe, para ser descubierto. Ahora os dicen “Es imposible” y os quedáis tan contentos. Mira muchacho, yo quiero releer *Manual de espumas* y revisar mis obras completas. Están listas, casi listas. (*Silencio*) Que afán, Dios mío, de hacer chiquita la vida y fanático el arte.

POETA JOVEN.- Yo cumplo órdenes. (*Pausa*) Al otro lado también vive la poesía. [Pascual, 199 (a): 179]

Tanto *Ciudad Lineal* como *El domador de sombras* y *Así en la tierra como en el cielo* plasman el interés de una sociedad motivada por beneficios económicos en detrimento de cualquier otro tipo de acciones o pensamientos. Angélica Liddell, en *Monólogo necesario*

*para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción y Mi relación con la comida*, va todavía más lejos en su reflexión y en su crítica porque la dirige contra sus propias obras, contra sus compañeros de profesión y contra los críticos de teatro en un intento por definir su propuesta dramática desde los preceptos kantianos del arte por el arte.

#### **4.7.4. Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción de Angélica Liddell**

Esta obra, ganadora del I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora en 2003, estrenada<sup>84</sup> en 2007 y publicada un año más tarde, se divide en tres partes. La primera de ellas, «¿Cómo explicarle la Pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?», de una extensión larga muy superior al resto, se presenta como un monólogo que sirve de proemio a la segunda parte, «La Pasión anotada de Nubila Wahlheim», que encierra una breve obra de teatro con tres personajes. Por último, aparece un «Epílogo de la medicación», inferior a un folio, que permite cerrar la obra de manera circular. En efecto, la primera y la tercera parte son protagonizadas por la propia dramaturga, lo que pone de manifiesto el carácter confesional de su teatro.

---

<sup>84</sup> Esta pieza no fue estrenada por la compañía Atra Bilis, sino que el montaje vio la luz en la sala Triángulo de Madrid bajo la dirección de Adolfo Simón y con el siguiente reparto: Itziar Ortega, Clemente Beltrán, Nacho camarero y Gerardo de Pablos.

Esta pieza de estructura un tanto peculiar se sumerge en la relación de Liddell con el teatro, tanto con su producción como con la de sus colegas de profesión. En este sentido, el personaje de Nubila y Liddell mantienen grandes puntos de confluencia, ya que ambas utilizan el registro íntimo para comunicarse con el lector/espectador, así como el resto de personajes. En efecto, en la segunda parte, el espectáculo se genera a partir de la lectura en voz alta de dos hombres del diario de Nubila, que, en algunas ocasiones, ella misma escenifica. Como anuncia el título, el acto de las dos mujeres se define por la pasión y, por consiguiente, emana de los sentimientos más íntimos para desembocar en la plasmación del fracaso, de la frustración. Y, para ello, las palabras más punzantes, los insultos más pérfidos son los únicos capaces de brotar de sus bocas porque ambas mujeres se encuentran en un abismo, a punto de caer en las redes de otros. En el caso de Nubila, los dos hombres son, en realidad, sus asesinos, mientras que Liddell sabe que el lector/espectador y la crítica están al acecho. Todos los personajes carecen de la pasión más profunda: el amor.

La dramaturga se plantea, entonces, una cuestión fundamental, presente en la mente de infinidad de autores, acerca de los motivos que le han llevado, y lo siguen haciendo, a la escritura. La respuesta está directamente relacionada con esta falta de amor. En repetidas ocasiones, el personaje pronuncia la sentencia: «Los que no son amados, los que no son amados, pero era yo la que no era amada». En estas palabras se encuentran el motor de toda la obra. No solo es una conexión entre los diferentes personajes, sino que constituye el verdadero punto de partida porque el amor representa la máxima expresión de su teatro, porque aspira a «escribir algo bueno, algo bello, algo realmente bueno, algo realmente bello, LO BUENO, LO BELLO.» [Liddell, 2009(a): 8]. Y, justamente, esta falta de amor le lleva a sentir un profundo abismo

que le separa del resto de artistas, de la crítica e incluso de los programadores de teatro. Liddell no solo lleva a cabo un simple recuento de argumentos o de percepciones personales sobre este alejamiento, sino que, desde la violencia y el dolor que la caracteriza, pone en evidencia cuestiones relacionadas con la propia ética del teatro:

Ahí se quedan los productores de cultura, como fabricantes de tuercas, ahí se quedan, produciendo cultura, legitimados por el mercado y la política, porque en el fondo buscan la complicidad con el poder, siempre la complicidad con el poder, arte y poder, un matrimonio indisoluble, ahí se quedan los productores de la cultura, como fabricantes de tuercas, los más sociales, los que en sus mercados alternativos repiten los mecanismos comerciales más rastreros, los únicos mecanismos posibles, ahí se quedan los productos de cultura, creando contra el sistema pero utilizando los vehículos de la institución, qué remedio, qué asco, ahí se quedan los productores de la cultura, como fabricantes de tuercas, gregarios, y el gregarismo es la negación misma del arte, ahí se quedan los productores de cultura, hipócritas, como fabricantes de tuercas, se comprometen con cualquier cosa menos con la escritura misma, ahí se quedan los productores de cultura, los artistas, comprometidos con cualquier cosa menos con el arte, ahí se quedan con sus clichés, con la fugacidad y babosidad de sus mensajes, con su ausencia total de aspiración artística y con sus temas no traumáticos. [Liddell, 2009(a): 40-41]

Liddell recalca, pues, la falta de compromiso de estos colectivos, pero no se trata de un compromiso social propiamente dicho, sino artístico, basado en la creación del arte por el arte, en otros términos, por el amor al arte. No se puede confundir esta propuesta con un afán de crear textos por el simple placer de hacerlo sin recibir ninguna retribución económica, sino de utilizar el amor como punto de partida para la construcción de piezas desgarradoras que invitan a la reflexión: «He alimentado la provocación para congregar a la inteligencia» [Liddell, 2009 (a): 18]. En este sentido, el pensamiento de la dramaturga se acerca a los filósofos idealistas, más concretamente a Immanuel Kant y su obra *Crítica del juicio* (1790), y

los escritores románticos, que propugna un alejamiento al realismo para apoyar una profunda libertad del arte y, así, conseguir una mayor belleza. En efecto, el arte no se puede plantear como una imitación, un calco de la realidad exterior, sino que debe expresar lo que el sujeto lleva dentro. En el caso de Kant, esta premisa conlleva la aspiración a la universalidad basada en el sentido común de los seres humanos. En un momento de la obra, Liddell parece confesar que busca cierto reconocimiento en España:

En el fondo quiero ser uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos, que han surgido en la roña cultural de España en los últimos tiempos, en esta España de sol perpetuo, tan bonita, tan próspera, tan diversa, tan alegre, quiero el reconocimiento en esta soleada roña provinciana, quiero que los prepotentes, los mezquinos, los paletos y los ignorantes me reconozcan, quiero ser uno de los valores más interesantes que han surgido en España, España en los últimos tiempos, quiero tomarles el pelo a todos, y sobre todo quiero una silla, quiero que algún hombre cultivado y sensible, aunque fuerte, me lance una silla al escenario. [Liddell, 2009(a): 59]

Ante este momento de sinceridad que desvela el poco éxito que ha recibido la dramaturga dentro de su país de origen –a pesar de haber recibido diversos premios nacionales, sus obras apenas se ven representadas en el circuito teatral en clara discordancia con sus continuos estrenos en el extranjero–, Liddell rompe la tensión al pasar de un dolor psicológico al físico. Esta dinámica de desnudarse delante de los demás e inmediatamente después abofetearlos con un giro desesperado da cuenta de un profundo control de las dosis de ficción y realidad que la dramaturga insufla en su obra. En clara consonancia con los preceptos de Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807), Liddell es consciente de que el teatro, y por extensión el arte, debe despertar las conciencias en un ejercicio de auto-conocimiento que evalúa no solo los comportamientos individuales, sino sus posibles manifestaciones. De ahí su dura

crítica en contra del sector teatral que se preocupa en demasía de los beneficios económicos, en ofrecer espectáculos comerciales – entendido según parámetros de espectáculos de risa fácil sin mucha base reflexiva– que apenas cuestionan traumas sociales y humanos. De hecho, no duda en calificarlos de «chusma» [Liddell, 2009(a): 11] o «los estafadores, los retrasados, los imbéciles habilidosos» [Liddell, 2009(a): 12]. Unos calificativos que ponen de manifiesto una ruptura irremediable con la sociedad imperante, con el sector cultural que también se erige como trasfondo de crítica en *Mi relación con la comida*.

#### **4.7.5. *Mi relación con la comida* de Angélica Liddell**

Esta pieza, galardonada, en el año 2004, con el XIII Premio SGAE de Teatro y publicada en 2005<sup>85</sup>, se vertebra en un largo monólogo cuyo protagonismo recae en la propia dramaturga al recoger sus impresiones acerca del panorama teatral y, por extensión, artístico desde su experiencia personal. Para ello, con el motivo de la invitación a comer de un destacado crítico de teatro en un restaurante demasiado lujoso para la realidad de la dramaturga, más acostumbrada a la comida china, Liddell evidencia la brecha que la separa del mundo supuestamente intelectual:

---

<sup>85</sup> La pieza se estrenó en 2010, pero sin contar con la participación de la compañía de Angélica Liddell, pues el monólogo fue dirigido por Pau de Nut y conducido por la actriz Sonia Espinosa en la Nau Ivanov de Barcelona.

Mi obra pertenece a lugares baratos.  
Yo trabajé en mi obra alimentándome con productos baratos.  
Sólo entiendo de comida barata.  
Si quiere hablar de mi obra tendrá que ser un sitio barato.  
[Liddell, 2005(a): 8]

La negación de Liddell por dirigirse al restaurante demuestra este afán de preservarse ajena a la vorágine que su obra ha despertado porque su vida no ha cambiado. Es de recordar que a los inicios de su producción, la dramaturga –del mismo modo que Itziar Pascual y Laila Ripoll– se daba a conocer en las salas alternativas que marcan unas décadas de trabajo arduo en los escenarios con una precariedad económica apabullante fruto de la imposibilidad por acceder a las subvenciones. De hecho, en una entrevista con Itziar de Francisco, Liddell subraya que:

Para mí la gente que va al teatro es gente privilegiada por el mero hecho de poder ir al teatro, ya que existe un sector de la sociedad que no podría acceder nunca a un patio de butacas porque su estatus social no se lo permite. Por eso yo desde el escenario intento que esa gente privilegiada se sienta culpable, porque el espectador no se da cuenta de que tiene un sentimiento de superioridad abrumador. Si ofreces al público la miseria humana, el desgarrar, si le enfangas en lo humano, le estás enseñando su cara oculta. [Francisco, 2002: 132]

Una idea que plasma, unos años más tarde, justamente en *Mi relación con la comida*:

Darle por el culo a todos esos burguesitos bienpensantes, izquierdosos, derechosos, liberales, todos tan parecidos, ya sabe, la clase social, todos éstos que pueden permitirse el lujo de pagar una entrada. Me olvidaba de los invitados.  
¿Sabe que a veces no puedo ir al teatro porque no puedo permitirme el lujo de pagar una entrada? [Liddell, 2005(a): 51]

De manera que su condición precaria traduce su falta de interés por la clases social más pudiente. A su vez, es interesante ver cómo la dramaturga retoma parte de episodios de su infancia con su abuela extremeña como una marca reivindicativa de sus orígenes humildes, pero también de duro trabajo en el campo, que guarda una gran relación con la vida en los escenarios en los que cada nuevo espectáculo representa un esfuerzo descomunal para su representación, difusión y, por tanto, re-conocimiento. De ahí que la dedicatoria de *Mi relación con la comida* mencione directamente a estos orígenes: «A mis abuelos Rufina y Bonifacio». Esta reivindicación abre una primera brecha entre el crítico de teatro, prestigioso y asentado económicamente, y una Angélica dispuesta a malvivir, a sobrevivir para seguir adelante con su trabajo.

El personaje masculino presente, constantemente interpelado, pero sin ningún derecho a réplica, está convertido, al fin y al cabo, en un espectador más del monólogo, el más privilegiado porque representa al área intelectual del país a la que Liddell quiere sacudir con mayor virulencia. Su decoro y corrección se contraponen a la violencia y mordacidad de la dramaturga, que se enfrenta directamente a la hipocresía y la ideología desde la verdad o, al menos, desde la verdad de su experiencia, de su condición, de su procedencia. Sin duda, Liddell busca provocar, confrontar el mundo bien pensante y aposentado en las butacas, ajeno totalmente a su miseria personal: «A veces hay que tomar partido, así en general,/hay que tomar partido por los que están jodidos.» [Liddell, 2005(a): 25]. La autora toma partido sin miedo, sin tapujos y convierte su espectáculo en un vómito de insultos, de reproches hacia la glotonería, no solo culinaria, sino asumiendo un sentido más metafórico que apela a la avidez, al deseo de conseguir siempre más, en otras palabras al consumismo más enardecido.

Así pues, este monólogo se construye como una letanía, una provocación con un fuerte carácter pesimista que pone de manifiesto la falta de ética y escrúpulos que nos rodea. La rabia que siente la dramaturga por sus semejantes, por sus colegas de profesión se expresa mediante el uso de frases cortas punzantes que aluden a un estilo espontáneo plagado de palabras malsonantes, de insultos directos que alumbran nuestra mediocridad social y cultural. La hipocresía se erige como el rey de la sociedad porque disfraza la verdad y edulcora cualquier manifestación artística. Como promueve la dramaturga, el teatro es «el ser humano» [Liddell, 2005(a): 27], el arte debería de convertirse en el propio Estado gobernador cuya finalidad no solo sería el ser humano en sí, sino su bienestar colectivo y particular:

¡De manera que el arte,  
unido a la filosofía por la poesía,  
debería tomar el relevo a la idea de Estado!  
¡Si el Estado es la búsqueda del bien común  
el arte es el verdadero Estado! [Liddell, 2005(a): 59]

Para ello, el arte tiene que tomar como sustento las preocupaciones y los traumas que acarrea el individuo. No obstante, la dramaturga da cuenta de la falta de predisposición tanto de los sectores culturales como de los propios espectadores:

Lo importante es la distracción.  
Lo importante es el entretenimiento.  
La banalidad.  
Hay que cubrir la franja horaria previa a la cena,  
es decir, previa a la hora de atiborrarse y de olvidarse de la  
salud. [Liddell, 2005(a): 60]

Esta necesidad del entretenimiento por encima de la reflexión que pueda suscitar las propuestas artísticas representa el verdadero problema de la definición de arte, que parece convertirse en un mero instrumento de alienación impulsada por los encargados de difundir

la cultura. Liddell se acerca al pensamiento desarrollado por los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer en su artículo «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas», recogido en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, pues revela la aceptación, por parte del individuo, de la violencia del estado del bienestar subordinada a un concepto cultural industrializado que cae en la banalidad:

siempre se ha advertido en la diversión el tono de la manipulación comercial, el discurso de venta, la voz del vendedor de feria. Pero la afinidad originaria entre el negocio y la diversión aparece en el significado mismo de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. [Adorno y Hockheimer, 1998: 189]

De manera que Liddell no solo critica esta práctica, sino que, además, lo hace desde la violencia para producir una sacudida intensa en el lector/espectador y, así, sacarlo de la pasividad a la que la sociedad le conduce. Para ello, la dramaturga parte de la miseria, del hambre en el mundo, del hambre de los pobres que están a su lado, no en el teatro porque no se lo pueden permitir, pero sí cerca, siempre cerca:

Yo merezco el escupitajo del africano.  
Yo merezco el odio del africano.  
Yo merezco el odio del pobre.  
Y la gentuza que come dos platos y postre en ese lugar merece mi odio. [Liddell, 2005(a): 9]

El público y el resto de personas representadas bajo la clase social a la que pertenece el crítico de teatro representan a esta «gentuza» odiosa y odiada por la dramaturga. En este sentido, si la primera brecha se abría con el crítico, la segunda enfrenta directamente a Angélica Liddell con el público en una poderosa lucha en contra de la doble moral. El lector/espectador es una pieza fundamental para

la interpretación de toda su propuesta dramaturgica: sacudir al público directamente, apuntarlo con el dedo como la parte más cruel de la humanidad porque forma parte de un sistema con una pasividad demoledora, porque siguen al pie de la letra el refrán del «ver, oír y callar». Por ello, a pesar del recién estrenado reconocimiento de la crítica, se siente aturdida y reivindica su origen humilde, incluso decrépito que se basa en la sordidez de una existencia alejada del circuito más capitalista al no tener acceso a la mayoría de sus caprichos. En este caso, no se puede tener acceso a los acontecimientos culturales que, diez años después, siguen generando un fuerte debate entre la comunidad artística, sobre todo después de la subida del precio de las localidades a raíz de la alza del IVA al 21%.

El arte se percibe como una propuesta cada vez más lejana, menos accesible y, por tanto, con menos capacidad de reunir a colectivos dispuestos a reflexionar acerca de la condición humana:

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto, –el armazón conceptual fabricado por él– comienza a dibujarse [...] El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias... [Adorno y Horkheimer, 1998: 177]

Frente a este deterioro del arte, Liddell, también consciente de que solo llega a la clase social más acomodada que puede permitirse el pago de una localidad, busca irritarlo, busca plasmar su odio por no hacer nada, por seguir impasible ante la barbaridad impulsada por el individuo desde el supuesto primer mundo: «Estamos para hacer vomitar al público. Ése es el riesgo que debe correr el espectador frente al arte,/el riesgo de la posibilidad de revolución.» [Liddell, 2005(a): 44]. La propuesta de Liddell no es un simple teatro social, sino que encuentra puntos de confluencia con la idea desarrollada

por Alfonso Sastre y José María de Quinto acerca del Teatro de Agitación Social, cuyo manifiesto fue firmado en 1950 y publicado en *La Hora*. En efecto, se percibe la necesidad de proponer un teatro «agitador» que desarrolle una temática social y política sin convertirse en un teatro propagandístico para determinado sector de la población, sino que dicha temática sirva de trasfondo para las creaciones. La dramaturga se posiciona a favor de la gente que no tiene esta visibilidad –como también lo hacen Ripoll y Pascual al situarse al lado de los oprimidos, de los vencidos–, pero se tiene que expresar según sus propios parámetros, es decir, según su condición fuera de los escenarios sin caer en la demagogia porque:

Alguien debe quedar haciendo panfletos como un idiota.  
Alguien se tiene que pintarrapear la cara con su propia mierda,  
alguien tiene que seguir siendo dionisíaco.  
Alguien debe quedar como un idiota haciéndose preguntas,  
preguntas de idiota,  
alguien debe quedar imbecileando,  
alguien debe quedar de bufón,  
qué mierda somos los artistas sino bufones,  
pobres Yorik,  
mezquinos Yorik,  
estúpidos Yorik,  
babosos Yorik,  
somos idiotas calaveras en manos de los desesperados  
[Liddell, 2005(a): 38]

Esta mención al bufón Yorick alude directamente a otra obra de la dramaturga, *Perro muerto en tintotería: los fuertes*, en la que el protagonismo recae, como el título indica, en un perro. En este sentido, vislumbra la disolución del individuo que parece propenso a una deshumanización.

## 4.8. Camino a la deshumanización

Las críticas de Itziar Pascual y de Angélica Liddell acerca del desvanecimiento del arte a favor de un consumismo cada vez más enardecido llevan el debate hacia otra teoría que ambas dramaturgas también tratan en su producción. Frente a esta lucha entre dos entidades opuestas, aunque vinculadas, se perfila la denominada «deshumanización del arte» acuñada por José Ortega y Gasset en 1925. Es decir, la aparición de seres vivos o cosas inorgánicas como protagonistas de las manifestaciones artísticas. [Ortega y Gasset, 2004: 67-68]. Para ello, la metáfora se constituye como la máxima expresión de este fenómeno que facilita la aparición de las ideas sobre las que se fundamentan las obras y diluye la autorreferencialidad humana. En este sentido, las dos dramaturgas llevan todavía más lejos esta premisa y dan especial protagonismo a animales que toman la palabra, dialogan y reflexionan. Pero no se trata de una animalización –entendida como una ridiculización grotesca– de los comportamientos humanos, como ocurre en el caso del personaje de Perpetua de Laila Ripoll que se asocia a una hiena, ni tampoco de presentar a personajes-animales con una connotación infantil difundida en otros géneros, sino que los animales de Pascual y Liddell, curiosamente suelen ser de compañía (gatos, perros o peces), asumen unas reflexiones propias del individuo. Por consiguiente, se transforman en «significantes transparentes», en términos derridianos, sobre los cuales el lector/espectador puede proyectarse.

Así pues, el gato de *Miailess* de Itziar Pascual, el perro de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* o los peces de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell

encabezan una lucha contra el capitalismo, contra un sistema social y político opresor en el que los animales se han convertido en el último eslabón de la cadena del poder. Todos ellos comparten su dependencia con los humanos que dan cuenta de la estructura piramidal de la sociedad, así como la necesidad de oprimir a otro ser inferior e indefenso.

#### 4.8.1. Instrucciones de un gato callejero

La obra de Itziar Pascual *Miailess*, publicada en 1997, presenta el conflicto entre los seres humanos y los animales que ellos adoptan. En este sentido, los dos personajes protagonistas, Niña y Miailess, gato callejero recogido por ella, se encuentran inmiscuidos en medio de un debate acerca de la imposición de reglas y normas sobre dicho gato. Desde el título mismo de la obra se puede apreciar este planteamiento, pues hace referencia a un gato sin maullido (el sufijo *less* en inglés significa «sin» mientras que *miau* es la onomatopeya del sonido que emite el animal). Esta metáfora encierra, sin duda, el silenciamiento al que se ve sometido el felino una vez se integra a la vida humana.

En un principio, el gato parece aclimatarse de manera muy rápida a la comodidad de vivir bajo un techo:

MIAULESS.- Necesito más ojos para verlo todo. ¡Qué bonito! ¡Qué grande! Y todo está tan calentito y muy limpio y huele muy bien. Pero lo mejor, lo mejor de lo mejor, es este sitio. (*Se recuesta en el sillón.*) Espero que no sea de nadie. Da mucho más gusto notar esto en la tripa. [...] Esto es vida. Comer,

dormir, jugar y lamerse. No hace frío, no llueve, no te persiguen los perros y en vez de quitarte la comida te la dan. Todos los gatos deberían vivir así. [Pascual, 1999(b): 18-19]

De hecho, se percibe una clara relación de afecto entre el gato y su dueña, como lo demuestran las muestras de preocupación y celos por la tardanza de la vuelta al hogar de Niña:

MIAULESS.- ¿Estará dormida? (*Pausa.*) ¡No está! Todavía no ha llegado a casa. ¿Dónde estará? ¿Y si le ha pasado algo? Hace mucho que se fue. (*Pausa.*) A lo mejor ha encontrado otro gato con el que jugar; a lo mejor trae a otro y me echan a mí; a lo mejor prefiere a otro más guapo, más bueno, más listo, más... A lo mejor ya no me quiere. Ellas son así. Un día sí, un día no. En cuanto hace frío la calle se llena de abandonados... [Pascual, 1999(b): 27]

Itziar Pascual confiere a este animal una alta dosis de sensibilidad que posibilita su asimilación con un niño cuyo punto de referencia recae en los padres, convertidos en este caso en la imagen de Niña. Pero, a pesar de esta supuesta perfecta aclimatación, pronto aparece rodeado de toda una serie de normas de comportamiento, totalmente nuevas para él, puesto que gozaba de una completa libertad en la calle:

NIÑA.- Estáte quieto. ¿No ves que tengo que estudiar? Como suspenda el parcial te vuelves al supermercado. [...] ¡El árbol! ¡Ni se te ocurra! Una bola más del árbol y acabamos los dos en la calle. Trae ahora mismo y déjame estudiar. (*Le coge la pelota y se la guarda.*)  
MIAULESS.- Está bien. ¡Qué pesadez! Me voy a comer, que es lo único que se puede hacer en esta casa. (*Silencio.*) Tener comida es muy aburrido. Esto no es vida. [Pascual, 1999(b): 19-20]

El gato se da cuenta de que el intento, por parte de los seres humanos, de domesticarle anula todos sus instintos:

MIAULESS.- Mi sillón, mi cuenco, mi comida, mi caja de arena... Pero ella dice: "Mi gato". (*Pausa.*) No es igual. [...] Necesito decir "mi espacio", "mi territorio". No para presumir. Para ser yo. Necesito sentir mi olor, descubrirlo en los rincones en los que está mi vida. Ellos se ven en los cristales. Les gusta verse; y se miran. [...]

NIÑA.- ¡MIAULESS! ¿Qué estás haciendo?

MIAULESS.- Esta casa tiene que oler a mí. ¿No lo entiendes? [...]

NIÑA.- Ahora mismo voy a por la fregona. ¡Y te voy a dar con ella! [Pascual, 1999(b): 33]

Por ello, Itziar Pascual retoma uno de los temas más relevantes del conjunto de su dramaturgia, es decir, la búsqueda de un espacio propio:

MIAULESS.- Al principio pensé que sería estupendo. Comer, dormir, jugar. Luego lo entendí. No eliges a tu madre; ni a tus hermanas. No eliges tu territorio. Es tuyo. Y tú le perteneces. Lo marcas. Y él te marca a ti. [Pascual, 1999(b): 44]

Como ya lo apunté en capítulos anteriores al referirme a la necesidad de encontrar un lugar en el cual la mujer podía expresar su voz y, más concretamente, clamar una visibilidad social, la dramaturga retrata a su gato callejero como una muestra del intento de amoldamiento a las normas sociales. A su vez, otra de las imposiciones de la cual es víctima Miauless sería las visitas al veterinario, que servirá de punto de enlace entre el comportamiento de la niña y el del gato, puesto que será el encargado de dar cuenta de la necesidad de conceder este espacio propio al animal:

NIÑA.- ¿Por qué se ha ido? [...]

VETERINARIO.- A lo mejor él también quería que lo dejaran tranquilo. Estar a su aire un rato. Como tú.

NIÑA.- ¡No es igual!

VETERINARIO.- Es verdad. Tú le has dado una bañera, un plato de piensos compuestos, una manta escocesa, una pelota

de colores, un par de vacunas y una caja de arena. ¿Y él a ti? Él ha dejado su mundo para vivir el tuyo. Para vivir con tus normas. Y para quererte. Es mucho.

[...]

NIÑA. Y si crees que están mejor en la calle, a golpe de atropello o de comida podrida, ¿por qué eres veterinario?

VETERINARIO. No está mejor, está en su espacio. [Pascual, 1999(b): 41-42]

En el gabinete del veterinario, Miauless conoce a una Gata completamente domesticada cuya historia es opuesta a la del gato callejero. En efecto, Gata siempre ha vivido en un hogar junto a su dueña, lo que le ha convertido en un animal puramente doméstico, incluso podría decir aburguesado, anulando cualquier instinto animal. En cambio, el procedimiento inverso, representado en la figura de Miauless, no ha logrado traspasar las puertas del éxito, puesto que el gato no ha podido domar sus instintos. Se puede apuntar el hecho de que la dramaturga madrileña se manifiesta a favor del desarrollo de una vida más sencilla, basada en las necesidades vitales intrínsecas y, por consiguiente, desligada de cualesquiera imposiciones sociales externas:

MIAULESS.- ¿Pero qué se han creído? ¿Que con un poco de comida insípida y una manta me van a convertir en un muñeco? No soy un gato de peluche. No se me puede despreciar así. [...] Ahí fuera no es así. Se hace daño por defensa, por protección, por necesidad. Aquí no. [...] Aquí hay que pelearse para defender tu orgullo. [...] Soy un animal. Creí que lo sabían. Pero no. Ellos creen que todos son humanos. Y los que no lo son deben vivir como ellos: haciendo daño. O cambiando: te doy un lamido a cambio de una comida mejor que la que me das. [...] Domesticar es una forma lenta de matar. [...] Con lo humanos, como con las ratas, siempre hay que estar alerta. Mi madre me lo dijo, antes de perderse. [...] “Con los humanos ten cuidado: engañan siempre”. “¿Qué es engañar, mamá?”, le dije. “Cuando trates con los humanos lo sabrás”, me contestó. (Pausa.) [...] Tenía razón. Engañar es dar calor para pedir obediencia. [...] Volveré a la calle. La calle

es mi lugar. El de ella es la casa. (*Pausa.*) La estrella me ha regalado tu deseo. Mejor así. [Pascual, 1999(b): 36-37]

En este sentido, los seres humanos se asemejan a déspotas que buscan ordenar el mundo y sus habitantes de la manera que más les convenga, sometiéndoles a toda una serie de reglas que se deben seguir. Ahora bien, este punto de partida tan dispar no ha incapacitado el nacimiento de una relación amorosa entre Miauless y Gata, un sentimiento propiamente humano, que también es motivo de impulso en la dramaturgia de Angélica Liddell. Frente a este abrazo sentimental de índole humana, el lenguaje de los individuos y del animal difieren al presentar códigos distintos no solo en el plano verbal, que sería el más evidente, sino en las motivaciones vitales que mueven a ambas representaciones sociales. De modo que Pascual evidencia la imposibilidad de llegar a un pleno entendimiento entre ellos. De ahí que la única vía de supervivencia posible para el gato sea volver a la calle, a su hábitat natural. En este sentido, después de esta toma de decisión, el encuentro casual por la calle entre Niña y Miauless marca la despedida entre los dos seres. Esta elección por parte del gato permite dar cuenta del hecho de que la dramaturga madrileña premia la vida instintiva de los animales antes que la del individuo de la sociedad actual, quien olvida tener su propio espacio a favor de un estímulo consumista constante. La decisión de volver a la calle se exhibe como una vuelta al orden original y, por ende, un rechazo de la imposición de un sistema que no es el natural.

#### **4.8.2. Y los peces salieron a combatir contra los hombres de Angélica Liddell**

Como ya se ha comentado anteriormente, esta pieza trata del tema de la inmigración africana que llega a las costas españolas en las pateras. No obstante, es sumamente significativo el hecho de que Angélica Liddell decida representar a esta oleada migratoria aludiendo a la figura de los peces: «Y del estómago de la ballena blanca salen corriendo cien negros,/cien negros pobres,/con cabezas de pescado» [Liddell, 2007(a): 11]. Estos representan no solo la travesía por el mediterráneo con el afán de encontrar un futuro mejor en la anhelada Europa, sino también el cúmulo de muertos que en el mar se baña. Estos cuerpos, lanzados por la borda por sus compañeros de viaje o volcados por las propias embarcaciones rudimentarias, se transforman en metáfora animalesca para señalar que forman parte de la fauna de nuestropreciado litoral marítimo. Además, la idea de la ballena que expulsa sus integrantes mantiene grandes puntos de confluencia con el mito bíblico de Jonás. Una relación con el texto fundacional religioso que explicita la dramaturga pocas líneas más tarde al referirse al episodio de «la multiplicación de los panes y los peces» [Liddell, 2007(a): 12], recogido por los cuatro Evangelios. Así, los africanos de Liddell y Jonás comparten su predisposición a buscar su propio destino, como también lo lleva a cabo el gato de *Miaules* de Itziar Pascual. Si bien en *La Biblia* el profeta intenta huir de su sino impuesto por Dios, los inmigrantes no tienen la opción de rechazar el viaje en patera porque su negación no es otra cosa que la vuelta a la miseria.

Esta animalización de los africanos se contrapone a su humanidad en boca del personaje de La Puta, ingenua a conciencia de la dramaturga para ahondar en su crítica en contra de la moral cristiana, de la burguesía acomodada que mira la llegada de los inmigrantes desde el balcón, la terraza de un bar o las tumbonas en las playas como si de un espectáculo se tratase, pero sin ofrecer ningún tipo de ayuda:

La Puta: ¿Se da cuenta, señor Puta, de que este pescado tiene ojos de hombre?  
 Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.  
 Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre. [Liddell, 2007(a): 22]

Liddell basa su juego de animalización y re-humanización en la brutalidad de las imágenes que inevitablemente se anclan en el imaginario del lector/espectador. Unas imágenes apoyadas por los bombardeos informativos de los telediarios que marcan, sin duda, un referente común a todas las generaciones porque «Los peces no necesitan el lenguaje» [Liddell, 2007(a): 23] para ser comprendidos. En efecto, a diferencia de las obras *Miaules* o *Perro muerto en tintorería: los fuertes* en las que el gato y el perro protagonistas toman la palabra para manifestar su disconformidad en contra del sistema, estos peces no tienen ningún espacio para expresarse. Esta decisión de Liddell evidencia claramente la falta de interés real que despierta esta situación en nuestro país, pues, si bien los medios de comunicación se hacen eco de ello, no existe un verdadero afán por abrazar a estas comunidades condenadas a la soledad y, por consiguiente, al silencio. En este sentido, la elección de la dramaturga por transformar a los inmigrantes en este animal no parece absolutamente fortuita porque conecta con esta necesidad de

recalcar la falta de apoyo y de verdadero entendimiento de las situaciones personales de estos nuevos seres marinos.

### 4.8.3. Lamentaciones de un perro

La presencia de los perros en la dramaturgia de Angélica Liddell es constante. En el caso de *El matrimonio Palavrakis*, Elsa, la madre de Cloe, siente una profunda obsesión por este animal, fruto de los celos que despertaban en su padre si se acercaban a sus muslos de niña, que asume el papel que debería ser otorgado a su hija. Para Elsa, también para Thora la madre de *Hysterica Passio*, el perro es como un hijo, incluso más que esto, puesto que no permite que sufra malos tratos, mientras que es consiente que su hija es blanco del abuso de Mateo, el padre de Cloe. En *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, aparece, a su vez, una conexión entre los perros y los niños, pero, en esta ocasión, para destacar la inocencia que emana de ellos:

Soy como los perros rabiosos cuando los matan de un disparo,  
Que mueren sin comprender,  
Sin saber lo que les ha herido.  
Mueren como los niños cuando mueren,  
Con dolor, sólo con dolor.  
Si me cortaran la cabeza, como a los perros rabiosos después  
de matarlos,  
Verían una masa inflamada que no ha servido más que para  
pensar en ti. [Liddell, 2009(a): 110]

En la misma línea que *El domador de sombras* de Itziar Pascual o en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* y *Mi relación con la comida*, Angélica Liddell presenta su pieza *Perros muertos en tintorería: Los fuertes*, escrita en 1999, estrenada en noviembre de 2007 en la Sala Francisco Nieva del Centro Dramático Nacional y galardonada, este mismo año, con el Premio Notodo del público al mejor espectáculo. En esta obra, la dramaturga promueve una dura crítica en contra de las prácticas teatrales en las que predomina el afán de ganar dinero más allá del arte en sí mismo. Una denuncia que pone en boca de un actor que encarna a un perro, pero no cualquiera sino el sobrino de Rameau, un personaje creado por Denis Diderot. A modo de prólogo, el perro toma la palabra y marca este clima de crítica:

El perro: Y ningún puto actor de mierda  
 que no sea la directora hija de puta  
 puede decir estas frases con más odio  
 con más angustia  
 y más dolor  
 en un Teatro Nacional.  
 Estas frases le corresponden únicamente a la  
 directora hija de puta,  
 reina del África de los putos actores de mierda,  
 mientras cobre un sueldo de un Teatro Nacional.  
 ¡Jódete! ¡Contradícete!  
 Y digo yo,  
 ya era hora  
 de que alguien trabajara con odio por el teatro  
 y asco por el teatro  
 y dolor por el teatro  
 en un Teatro Nacional.  
 Cuando me dan patadas en el campo  
 meto un gol sólo para joder.  
 Meto goles sólo para joder.  
 Después de las cucarachas  
 hago teatro sólo para joder.

¡Hija de puta yo, hijos de puta todos! [Liddell, 2007(c): 35]

En *Le neveu de Rameau* (obra escrita entre 1762 y 1773) de Diderot aparece un diálogo entre el sobrino del músico Jean-Philippe Rameau y un bufón que traduce una clara metáfora del artista. Este bufón, que se aparenta al perro de Liddell, denuncia el mundo considerado intelectual de su época despotricando contra personalidades poderosas de dicha clase. Así pues, Liddell se nutre de este artista loco, pero lúcido, para evidenciar la tiranía del poder institucional:

El perro: Soy la mejor medida  
para juzgar las debilidades de un sistema.  
Mido con mi resentimiento  
el grado de cobardía de un sistema.  
Soy un loco profesional.  
El teatro es una batalla entre dos mentirosos:  
el hipócrita y el puto actor.  
El puto actor puede desprenderse de su máscara.  
El hipócrita, es decir, el público, no.  
El Público es hipócrita,  
el público es la cultura.  
La cultura es hipócrita.  
Y yo soy el encargado de luchar contra la cultura.  
El arte debe luchar contra la cultura.  
Mi rabia, mi rencor, mi malestar  
deben luchar contra la cultura.  
Hago humanismo,  
porque el humanismo consiste en rebelarse  
contra todo aquello que lesiona al hombre,  
y que un perro cobre más que un puto actor  
lesiona seriamente al hombre [Liddell, 2007(c): 36]

Angélica Liddell se convierte, pues, en este «puto perro» que ladra, que busca morder al público a través de sus dádivas. Con ello, quiere una confrontación directa con los límites entre la verdad y la escena, entre la cultura y el poder, entre la sinceridad y la

hipocresía. La dramaturga se nutre de la parábola de los perros del filósofo francés Diderot presente en su obra *Jacques le fataliste et son maître*, escrita entre 1775 y 1784. En esta parábola se relaciona el hombre con el perro de manera que este simboliza al ser humano débil dominado por la clase más fuerte. El perro se erige como el compañero fiel a su dueño que lo utiliza como una pieza de la cadena de dominio social, pues es parte de una clase inferior al hombre más vulnerable, por lo que permite evidenciar esta necesidad del hombre de oprimir al ser más débil.

El punto de partida de esta obra no solo procede del diálogo filosófico de Diderot, sino también, como menciona la propia dramaturga en el prólogo a la edición del texto que realizó el Centro Dramático Nacional, de un fragmento de *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau y, más concretamente, del capítulo 5 del segundo libro titulado «Du droit de vie et de mort»: «Alors la conservation de l'Etat est incompatible avec la sienne, il faut qu'un des deux périsse, et quand on fait mourir le coupable, c'est moins comme citoyen que comme ennemi.» [Rousseau, 1992: 60]. En este sentido, el Estado se dota de pleno derecho para erradicar cualquier forma enemiga, cualquier expresión diferente al sistema impuesto, lo que legitima la violencia que articula en contra de los más débiles. En el caso de *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, la réplica de Lazar evidencia la correlación entre el ser humano y el perro: «Con tanta sangre el perro parece un hombre.» [Liddell, 2007(c): 39]. Liddell nos enfrenta sin piedad, como ocurre con los peces de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, con la opresión y el rechazo que sufren los colectivos más desfavorecidos frente a un sistema que ni siquiera los contempla. Sin embargo, los perros están en una posición peor que los seres humanos porque forman parte del eslabón más bajo de la cadena ascendente hacia el poder al depender del comportamiento de sus dueños:

LAZAR.- ¿De quién era el perro?  
OCTAVIO.- No lo sé.  
LAZAR.- ¿Y qué ha hecho el perro?  
OCTAVIO.- Ha entrado...  
LAZAR.- Ha entrado...  
OCTAVIO.- ...se ha sentado ahí...  
LAZAR.- ¡Sigue!  
OCTAVIO.- ...y luego se ha tumbado a mirarme.  
LAZAR.- ¿Y sólo por eso lo has matado?  
OCTAVIO.- ¡Era sólo un perro! [Liddell, 2007(c): 41]

Los seres humanos perpetúan los mismos esquemas que les brindan los órganos del poder: la violencia y el sometimiento. Ambos se traducen en la muerte de este perro que solo revela el miedo al otro, a la vez que marca la insignificancia de la vida de los animales respecto a la humana. En este sentido, el perro representa una metáfora de la supremacía de la violencia en nuestra sociedad, de la fragilidad de la vida a manos de otros más poderosos.

#### **4.9. El abuso de poder. De *Perro muerto en tintorerías: los fuertes* a *El año de Ricardo* de Angélica Liddell**

La presencia del perro en *Perro muerto en tintorerías: los fuertes* marca el afán de la dramaturga por exponer su denuncia del abuso de poder sobre las personas más vulnerables de nuestra sociedad. En este sentido, la crítica de Liddell no solo emana de la figura del perro, sino que envuelve al conjunto de personajes presos de un miedo incoherente, al mismo tiempo que preocupante, encerrados en una burbuja que apenas deja lugar para una reflexión propia e independiente del órgano de poder. En efecto, frente a la supuesta seguridad que ofrece el Estado, se perfila el horror que se esconde tras los niños muertos en un accidente de autobús por culpa de un conductor ebrio, los presos de Guantánamo que atestiguan atrocidades del individuo sobre el individuo, los inmigrantes, los pobres, etc. En definitiva, todas aquellas personas que sufren en una democracia poco democrática representada bajo la figura del personaje de Combeferre, que sirve de elemento cohesionador entre las diferentes historias paralelas perfiladas a lo largo de la obra y que se erige como una especie de nueva divinidad:

EL PERRO.- Entonces, Combeferre, tú vienes aquí y nos pides cosas, nos pides belleza, bondad, nos pides todo eso como si nos pidieras caramelos, quieres caramelos. [...] ¿Quién eres tú? Depender de las desgracias humanas para fabricar un pensamiento. ¿Eres una fábrica de pensamientos? [Liddell, 2007(c): 72]

La vida humana parece estar sometida a las voluntades, a los abusos de un poder supremo cuya máxima expresión reside en el miedo que sienten los personajes. Este estado anímico se convierte

en el motor que los une al ser incapaces de cuestionar el orden social imperante y al no admitir las fallas del sistema o, al menos, al no querer verlas para no perder de vista la ilusión de seguridad que ofrece el Estado:

COMBEFERRE.- ¿Por qué pensáis que el poder os protege?  
¿Por qué pensáis que invierte dinero en proteger vuestros cuerpos?  
El poder protege vuestros cuerpos  
porque sois una fuerza productiva. [Liddell, 2007(c): 63]

Los personajes revelan ser solo una parte del engranaje para que la máquina capitalista pueda seguir funcionando. Viven alienados por un sistema que no les permite gozar de una libertad individual porque «La obediencia es vuestro paraíso» [Liddell, 2007(c): 63]. Liddell critica duramente esta actitud tanto de los gobiernos que oprimen como de las personas que se dejan oprimir y no traspasan los límites impuestos.

Sin embargo, el texto en el que queda mejor expuesto esta lucha con el abuso del poder es, sin duda, en *El año de Ricardo*, pieza estrenada el 15 de diciembre de 2005 en el Teatro de los Manantiales de Valencia, publicada en 2007 y merecedora del Premio Valle-Inclán de Teatro en 2008. Como ya apunta su título, existe una referencia clara a la última obra del ciclo histórico, redactada a finales del siglo XVI, de Shakespeare, *Ricardo III* que pone de manifiesto la codicia y la maldad de un hombre capaz de matar a parte de su familia para acceder al trono: «¡Quiero que mi sufrimiento privado cause un sufrimiento general!» [Liddell, 2007(a): 59]. Liddell no se limita a una mera reescritura del texto clásico, sino que construye una obra potente basada en la historia de Ricardo III, aunque extrapolable a cualquier individuo con una sed de poder desmesurada en clara consonancia con la crítica de nuestra perversa y amoral democracia presente en *Perro muerto en*

*tintorería: los fuertes*. De hecho, es la misma noción de seguridad que marca la verdadera opresión porque todo se puede hacer para salvar el estado de cualquier vulneración enemiga. La dramaturga otorga plena voz a Ricardo a través de un largo monólogo del que es partícipe Catesby y cuyas pocas palabras solo remiten al propio discurso de Ricardo. Este soliloquio se construye como un delirio, como una fuga que va a toda prisa hacia el desenlace.

La figura de Catesby, inspirada en el personaje histórico de William Catesby, consejero de Ricardo, permanece en la escena constantemente a su lado y solo toma la palabra en dos ocasiones a través de la lectura de dos textos. En primer lugar, al inicio de la obra, recupera un fragmento del «Eclesiastés» del Antiguo Testamento, que sirve de punto de partida para la reflexión desarrollada a lo largo de toda la pieza de Liddell:

Catesby dice: *Hay un momento para todo  
Y un tiempo para cada acción  
Un tiempo para amar  
Y un tiempo para odiar  
Un tiempo para la guerra  
Y un tiempo para la paz  
Vanidad de vanidades  
Todo es vanidad  
Qué le queda al hombre  
después del trabajo con que se afana bajo el sol.* [Liddell,  
2007(a): 53]

En segundo lugar, al final de la obra, Catesby se dispone a leer una postal escrita por Ricardo en la que se mantiene esta idea de vanidad del protagonista. En este sentido, la estructura de la pieza es circular al empezar y terminar con la voz del consejero impasible ante la actitud de su jefe y pone de manifiesto la imposibilidad de cambiar el curso de las cosas:

Cuanto más desgraciadas son vuestras vidas más serviles  
sois.  
Más rezáis a Dios.  
Más amáis a la patria.  
Y antes os dejáis destripar. [Liddell, 2007(a): 58]

Entre este marco se desarrollan las fechorías de Ricardo, pero Liddell da cuenta de la incapacidad por luchar contra el poder opresor, solo puede ofrecer su testimonio personal acerca del asco que le producen los órganos del gobierno. En este aspecto, al igual que con *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, la dramaturga arremete en contra de los individuos mismos que siguen el orden impuesto por la sociedad sin atisbar ninguna reflexión, sino la de seguir al cortejo. De ahí la importancia a la mención del «Eclesiastés» que ahonda en la idea de una realidad divina cohesionadora del devenir social y político humano. Esta divinidad, como en el caso de Combeferre, abraza la figura de Ricardo para convertirlo en el ser legítimo de las mayores atrocidades en pro al supuesto bienestar colectivo. Su deformidad, tanto física («un pobre jorobado» [Liddell, 2007(a): 54] como moral («abusa de las niñas prostitutas que tiene esclavizadas» [Liddell, 2007(a): 99]), augura el carácter tiránico del personaje: «Mi cuerpo es mi voluntad./Pero mi cuerpo está por encima de la voluntad de los hombres. [...] ¡Mi cuerpo es el fin del mundo!» [Liddell, 2007(a): 82]. Esta idea de deformidad, de monstruosidad también reivindica la asociación de Ricardo con una nueva divinidad. Si Dios creó el hombre a su imagen y semejanza, el nuevo déspota no quiere ser menos y, a través de guerras constantes, busca construir su «pueblo de tullidos» [Liddell, 2007(a): 96]. Aprovechando esta coyuntura, Liddell utiliza al personaje de Ricardo como portavoz de los sistemas políticos que gobiernan democracias teñidas de tintes dictatoriales:

Una vez que el pueblo nos elija no nos podrán llamar asesinos.  
Alimentaremos la rabia de los trabajadores mediante el  
racismo. Les pondremos en contra de aquellos que son todavía  
más pobres que ellos.  
¿No os dais cuenta?  
No importa la ideología. [Liddell, 2007(a): 66]

No en vano la dramaturga acude a la imagen «de Mussolini, de Tito, de Franco, de Castro», «de presidentes norteamericanos» [Liddell, 2007(a): 67], de los líderes de terribles genocidios como Hitler. Su aparición denota la frágil frontera que separa la democracia de la dictadura, siempre motivada por los sueños de grandeza de los hombres sobre los hombres. Aquí radica la verdadera corrupción política –no solo como estafadores sociales, sino morales–, capaces de cualquier vileza para acceder al poder y legitimar sus decisiones. Este es el Ricardo de Shakespeare, el Ricardo de Liddell, un hombre –o una mujer, ya que en la representación de la obra Liddell interpreta al personaje masculino– que no duda en clamar alto y fuerte la ignorancia de sus súbditos, la ignorancia de todos nosotros dispuestos a alentar o excusar cualquier comportamiento de nuestros políticos:

Necesito que confiéis en vuestra ignorancia.  
Necesito que tengáis fe en vuestra ignorancia.  
Vuestra ignorancia solucionará los problemas causados por la  
inteligencia.  
[Liddell, 2007(a): 59]

Una ignorancia directamente ligada con todo el propósito dramático de Liddell, de Pascual y de Ripoll por acercarse a las vivencias, a las realidades de las personas que carecen de voz propia en nuestra sociedad capitalista porque «la política se ha quedado impotente frente a la economía» [Liddell, 2007(a): 63].



## **V. Cuarto acto: De un «yo» a otro. La estética de Angélica Liddell**

En los capítulos anteriores, se ha podido constatar los principales temas que estudian las tres dramaturgas analizadas en este trabajo. En este sentido, si bien todas ellas comparten una escritura basada en la recuperación de voces silenciadas por nuestra sociedad, ya sean protagonistas de acontecimientos históricos (Rosa Parks, los exiliados del franquismo, las fosas comunes, etc.) o de luchas por una visibilidad de sus conflictos internos respecto a la sociedad, en mayor medida mujeres, la estética de Angélica Liddell presenta más complejidad al abarcar una dramaturgia total, que abraza su afán de crear arte por el arte mismo. Es decir, retomando el concepto de *gesamtkunstwerk* acuñado por el compositor alemán Wagner, Liddell no solo ofrece textos y puestas en escena en los que deambulan personajes, sino que, mediante acciones performativas, también desarrolla una forma de escribir y concebir el teatro desde su «yo» más íntimo. Una estética conceptuada desde la primera persona que revela su compromiso con el arte, pero también con el dolor que siente por una humanidad demasiado ocupada en su realidad personal y, por ende, poco propensa a la comprensión de la de otros seres:

el *entorno privado* [que] es visto como una entidad agresora que se inicia desde lo más cercano, la familia, cercenando la libertad del YO. A su vez, la imposibilidad de respuesta en un *entorno global*, que sólo puede representar una agresión por su indiferencia ante cualquier conflicto y sobre el que no se puede incidir, obligará al *YO Individual* a refugiarse en la marginación. [Eguía Armenteros, 2007: 176]

Desde esta marginación aglutinadora de un dolor casi universal, la voz de Liddell emerge de la influencia expresionista alemana al

proyectar personajes siniestros, propensos a la (auto)destrucción, en su cotidianidad, que se expresan mediante un lenguaje violento y sombrío a partir de la subjetividad de la propia autora.

En el contexto alemán de principios del siglo XX, las enseñanzas del director Erwin Piscator sirven de antesala al desarrollo de la teoría teatral de Bertolt Brecht, pues difundió sus ideas políticas a través de la espectacularidad, de la teatralización de sus obras. En efecto, frente a un público poco ilustrado, decidió echar mano de toda una serie de materiales visuales para crear un impacto sobre él. Las teorías de Brecht parten de esta práctica innovadora, pero va más lejos en su utilización, ya que los diferentes artefactos a los cuales recurre (actores travestidos, actores que se dirigen directamente al público, proyecciones en pantalla, canciones, etc.) se configuran como instrumentos para conseguir un determinado «efecto de distanciamiento» entre lo que se está representando y la realidad del público. En este sentido, Brecht acusa un profundo deseo de evidenciar, en todo momento, el hecho de que el espectador se encuentra en un teatro. El dramaturgo alemán pone a la vista todo el aparato teatral desenmascarando cualquier tipo de ilusión de verdad para evitar una total identificación con el héroe trágico. De manera que el actor se dirige directamente al público, dialoga con él a la vez que le hace partícipe de todo lo que discurre en escena. Aunque Brecht ahonda en la puesta en escena de la cotidianidad del ser humano, esta aparición no debe aparentarse con el elemento cotidiano presente en el teatro costumbrista. Para el dramaturgo alemán, el aparato teatral, así como el escritor mismo representan una especie de *medium*, de herramienta que permite al ser humano tomar conciencia de su condición respecto a la sociedad y de la verdadera realidad que le rodea. Una tarea que las tres dramaturgas asumen en sus creaciones, aunque Angélica Liddell derriba con más frecuencia la

cuarta pared para lanzar una bofetada intensa y repetida a sus lectores/espectadores al propulsarlos hacia unos hechos cruentos de los que son testigos directos.

Diderot, en su debate sobre *Le fils naturel* (1757), da cuenta de la necesidad de volver a una práctica más ancestral en el juego actoral. Es decir, que el actor configura la parte más importante de todo el desarrollo escénico, ya que sirve de vehículo de lenguaje y emociones. En *Paradoxe du comédien*, escrito entre 1773 y 1777 aunque publicado póstumamente en 1830, el filósofo francés muestra la necesidad, por parte del actor, de estudiar las pasiones de los personajes que deben interpretar para, así, reproducirlas. De manera que Diderot expresa dos tipos de juegos actorales. Por un lado, existe el mal actor que intenta sentir las emociones que debe interpretar: «Le comédien imitateur peut arriver au point de rendre tout passablement ; il n'y a rien ni à louer, ni à reprendre dans son jeu.» [Diderot, 2008]. Toda su prestación se basa en un intento, a través de la sensibilidad y la sentimentalidad, de conmover al público. De ahí que los parlamentos transmitan una sensación de exageración de los sentimientos. Por otro lado, el buen actor debe ser, además, un buen observador de la naturaleza, ya que sus modelos proceden de esta. De modo que el actor debe llevar a cabo un análisis de los comportamientos humanos cotidianos, siempre aliados a su propia forma de expresión, para conseguir aparentar las emociones en el sentido en el que las transmite mediante sus gestos y expresiones, pero, bajo ningún concepto, las tiene que sentir:

C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du cœur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience, et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature. [Diderot, 2008]

Justamente el trabajo de actriz de Angélica González<sup>86</sup> bebe de esta fuente al propulsar sobre el escenario a personajes, a veces incluso demasiado reales, de una infinita repugnancia. No obstante, la dramaturga se aleja un tanto de los preceptos de Diderot cuando afirma que las emociones de los personajes no deben traspasar al actor, pues, sin duda, Liddell escribe sus obras y las protagoniza motivada por intereses particulares que hacen de su arte, de su palabra y de su cuerpo, un objeto de denuncia desde su subjetividad más absoluta. De hecho, en el prólogo que escribe a su obra *Leda*, la dramaturga pone de manifiesto el sentido que adquiere el teatro en su desarrollo:

No vengo de la erudición ni del conocimiento profundo del lenguaje ni de la literatura. Vengo de mi cuerpo en acción sobre la escena. De cientos de frases encarnadas en mis manos y en mi boca. No me acerqué al teatro desde la idea, sino desde la práctica. Me acerqué desde la pasión. Siempre actriz. Pero también vengo de mis ojos y de mi oído, de Dante Gabriel Rossetti y de Purcell. Hace algunos años, pocos, elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso. Después opté por la palabra escénica para que se pudiera contemplar el poema. Un poema dirigido a los sentidos, tomando como referentes más directos la pintura y la música en tanto en cuanto al acontecimiento teatral se expone al ojo y al oído, encargándose éstos de congregar a la inteligencia y a la emoción. Por ello busco dolorosa y descaradamente la belleza, pues la siento como la vía más inmediata y brutal que conecta con la emoción.

Jamás fui partidaria de ninguna tendencia que no fuera mi deseo más íntimo. Esa es mi tendencia: hacer lo que me apetece. [Liddell, 1993(a): 89]

---

<sup>86</sup> Es importante recalcar que Angélica Liddell delimita sus diferentes facetas artísticas a través del uso de su nombre y apellido. En efecto, en los programas de mano de sus espectáculos el nombre de Angélica González –su nombre real– aparece en el reparto de los actores como si fuese una persona distinta a la Angélica Liddell dramaturga y directora escénica. Este juego de máscara pone de manifiesto el afán de la creadora por diferenciar las distintas aportaciones al texto y, por consiguiente, su profunda vinculación con el drama, pues la dramaturga escribe desde el «yo»; la directora orchestra su puesta en escena; y la actriz explora sus límites.

Esta posible justificación de Liddell sobre su concepción teatral alude directamente a algunos conceptos claves de toda su obra: la palabra, la belleza, y el cuerpo. Conceptos que evidencian la relación entre su dramaturgia y el pensamiento de Antonin Artaud, ya que el creador francés remite constantemente a una vuelta a los orígenes del teatro con un predominio de un valor ritual. Esta concepción emana de la profunda admiración que siente el dramaturgo por el teatro oriental, que ha conservado cierta forma primitiva, cuyas grandes connotaciones místicas se acercan a la búsqueda de la esencialidad del ser por la cual apostaba Artaud. De manera que la puesta en escena de un teatro ritualizado se caracteriza por la aparición de una serie de mitos comunes a todos los seres humanos y que, por consiguiente, conllevan la eliminación de la propia individualidad del hombre a favor de la presentación de temas universales y colectivos. La desaparición de la imagen individual como tal responde a esta búsqueda de la esencialidad:

Vivimos acosados por una realidad teatral, manipulada constantemente por las estrategias del poder económico, una realidad engañosa saturada de información falsa. Por eso lo que de verdad nos da confianza, lo real, es ahora EL VACÍO. Sólo desde el vacío individual somos capaces de comprender. El ser humano necesita constantemente compararse con algo que le ayude a saber quién es. Hoy los hombres sólo puede buscar la comparación con otros hombres. Lo real sólo se puede comparar con lo real, ninguna ficción nos sirve, ningún personaje, ningún espacio, ningún tiempo. [Liddell, 2005(d): 69]

De hecho, la representación de la realidad no se convierte en un requisito necesario porque el ser humano debe alejarse de cualquier manifestación de una posible falsa realidad para centrarse en la búsqueda de su interioridad, no vista como una característica personal, sino colectiva, compartida por todos porque «un hombre se

repite en otro hombre» [Liddell, 2014: 20]. El valor ritual del teatro se basa, entonces, en una búsqueda de cierta pureza, cierta esencialidad en los comportamientos humanos que favorece un despojo de cualquier artificialidad, instrumentalidad: «La realidad sólo tiene sentido a través del tamiz de la interpretación, la abstracción y la deformación.» [Liddell, 1993(a): 90]

Esta idea se relaciona con el intento de alejar el teatro de cualquier componente psicológico. El efecto catártico –entendido según el postulado psicoanalítico, es decir como el proceso de descarga emocional del sujeto– deviene posible gracias a la plasmación textual de sentimientos reprimidos, lo que permite cierto exorcismo del individuo, consciente que se verá curado de manera automática, puesto que el momento de la escritura permite crear un marco de plena seguridad para el recuerdo de estos sentimientos. Según Liddell, la acción escénica no es psicológica, sino formal y, sobre todo visual:

Pertenezco a esa chusma que para llamar la atención ensucia los escenarios con huevos, leche, pollos y mierda, mierda, toneladas de mierda, cuanta más mierda mejor, cuantas más pollas, más coños, más tetas y más culos, mejor, sí, yo pertenezco a esa chusma, a esos artistas que sueñan con cagarse y mearse en el escenario y llenar de esperma los jodidos huevos Kinder y correrse en la boca del público y obligarles a follar unos con otros mientras el protagonista le corta los pezones a la actriz con un cuchillo mal afilado. [Liddell, 2009(a): 19]

Según la teoría de Brecht, el teatro debe ser ajeno a cualquier componente emocional para lograr un predominio de lo racional, que conlleva a una posible toma de conciencia crítica del público (*teatro épico*). De manera que el dramaturgo alemán pretende combinar lo racional y lo emocional como elementos complementarios en la revelación, en la búsqueda del conocimiento al cual debía someterse el público. Mediante el recurso de la espectacularidad, Artaud

pretende ofrecer a su público toda una serie de impresiones que le permitirá enfrentarse a sus diferentes demonios interiores. Para ello, el dramaturgo francés recrea numerosas escenas violentas que presentan vidas humanas totalmente desestructuradas como muestras características del contexto histórico del cual proceden tanto el dramaturgo como su público.

A pesar de la aparición de narradores en la escena, al estilo de Brecht, el teatro de Artaud no logra los mismos efectos en el público. Este hecho puede ser motivado por la violencia de algunas escenas, que convierte la representación en una experiencia traumatizante, a través de la cual la acción solo es vigente en y por sí sola, sin conseguir ningún estímulo crítico en los espectadores. Según Antonin Artaud, el ser humano se ha transformado en una sombra que debe ir en búsqueda de la verdadera realidad como manifestación de su desacuerdo con la sociedad a la que pertenece. Así, el pensador francés no pretendía alejar su ideal escénico de las prácticas cotidianas del ser humano, sino que buscaba dar cuenta de lo horroroso que era esta realidad más inmediata. Se puede constatar la presencia de un alto componente ético-moral, que pasó totalmente desapercibido al público de su época y que convirtió la empresa del dramaturgo francés en un verdadero fracaso, debido a esta experiencia demasiado traumática. A pesar de ello, no se puede negar que la mayor aportación en el campo teatral de Artaud procede de un préstamo de su primera etapa surrealista: el azar y la imaginación, que deben enmarcarse dentro de la búsqueda del componente mágico y místico propio del teatro oriental. En efecto, estos dos preceptos, a los cuales recurrirá de manera constante en sus diversas producciones, se convierten en parte integrante de la realidad del ser humano.

En esta búsqueda de escenas violentas y traumáticas el cuerpo asume un papel fundamental, ya que, como apunta Judith

Butler, «el cuerpo se entiende como un contexto, pues representa una duración temporal sostenida culturalmente.» [Butler, 2010: 17]. Esta concepción marca, sin duda, el elemento esencial de la performatividad, basada en este valor ritual de la escena y en la repetición de las acciones. De manera que la presencia del cuerpo en escena, pero también su concepción desde la escritura, favorece la plasmación de las situaciones, entendida en términos sartreanos, porque permite contemplar la acción humana desde su corporeidad, desde su semejanza, lo que invita, en un primer momento, a usar la imaginación en un juego de identificación con el personaje representado y, en un segundo momento, a evidenciar la construcción cultural de este conjunto cuerpo-personaje. En esta línea es esencial la figura del creador polaco Kantor al favorecer una reflexión acerca de los interrogantes más universales y trascendentales del individuo, la vida y, sobre todo, la muerte, desde el cuestionamiento del propio cuerpo. Como apunta el teórico alemán Hans-Thies Lehmann, desde 1970, el teatro se hace posdramático o, en términos de Lyotard, energético, porque busca: «una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra» [Cornago, 2006(a): 219]. De manera que el foco de atención se desplaza del texto a la representación, por lo que la corporeidad adquiere un intenso protagonismo y, por ende, destaca por su carácter performativo que promueve la plena participación del espectador durante la puesta en escena. Ambos conceptos no se pueden entender sin la aportación teórica de Jauss acerca de la estética de la recepción en la que el lector/espectador se convierte en una especie de co-creador que permite, por un lado, una visión dialógica entre la obra y el lector/espectador que transmite un diálogo intrahistórico –nosotros mismos somos parte de la historia– y, por

otro, una actualización constante de los significados que aporta la obra. En esta línea se mueve el teatro del polaco Kantor y del alemán Müller que, sin duda, son imprescindibles para situar la propuesta escénica de Angélica Liddell.

En 1955, Tadeusz Kantor funda en Cracovia el grupo Cricot 2, a través del cual elabora *happenings* para alentar la participación activa del espectador en los espectáculos. Según la definición de Pavis, el *happening* es «una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurriendo al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una acción exterior, de contar una historia, de producir una significación» [Pavis, 2008: 231]. De manera que estos artistas utilizan su cuerpo para transmitir sensaciones, sentimientos más allá de un texto sobre el que se podrían apoyar al inventar el espectáculo sobre sí mismo. Nuevamente, asoman las enseñanzas de Artaud respecto al valor ritual del teatro porque el propósito último de estos *happenings* de Kantor –del mismo que la dramaturgia de Liddell– recae en la contemplación de la realidad que esconde el ejercicio teatral. Siguiendo esta misma línea, en su llamado teatro de la muerte, el artista polaco postula a favor de un diálogo absurdo e ilógico entre personajes vivos y personajes muertos en una fauna de objetos que parece simbolizar la lucha corporal del ser humano sobre el medio social opresor –como es el caso de la puesta en escena de los espectáculos del *Tríptico de la aflicción* en los que Angélica Liddell amontona muñecos y peluches desmembrados sobre el escenario–. En su pieza *La clase muerta* (1975), Kantor postula para un enfrentamiento entre el cuerpo humano y maniqués en el que los personajes apenas hablan. Se trata, sin duda, de una manera de relacionar el cuerpo a la muerte al propugnar una especie de osmosis entre el sujeto viviente y el cuerpo inherente de los muñecos, por lo que todo el ejercicio artístico recae en la habilidad actuarial para transmitir emociones y,

por consiguiente, llegar a su esencia más interna y, a su vez, desentrañar su condición mítica.

Precisamente el trabajo dramático del alemán Heiner Müller se basa en esta búsqueda de la esencia individual desde la reescritura de los mitos en un juego intertextual como evidencia su texto más conocido *Hamlet machine* (1977). Para ello, si bien se basa en las enseñanzas de su compatriota Brecht con su teatro épico, Müller traspasa este aprendizaje para crear un teatro reivindicativo, pero lírico. En este sentido, adquiere un espacio fundamental el uso de monólogos escritos en versos libres –una práctica común a las tres dramaturgas objeto de este estudio– que favorecen un diálogo directo ya no con el resto de personajes del espectáculo, sino con los propios lectores/espectadores a los que cada palabra va dirigida. Así pues, Müller plantea la escritura como un ejercicio catártico tanto para sí mismo, en un claro afán por exorcizar los demonios que le persiguen, como para confrontar al público con la realidad que le rodea. En este aspecto, es indudable la conexión entre el propósito del dramaturgo alemán y el de Angélica Liddell. La creadora ha difundido en diferentes medios que se plantea la tarea de escribir como una expiación para evitar el suicidio, por lo que parte de su dolor psicológico para herir al lector/espectador, para insuflar un nuevo dolor en él: «Supongo que soy una suicida sin suicidio y por eso utilizo las obras para suicidarme poéticamente. [...] El teatro es lo único que le da sentido a mi vivir. Por eso a veces digo que a ver quién tiene los huevos para matarme<sup>87</sup>».

En este contexto, este capítulo se centrará en tres aspectos

---

<sup>87</sup> Entrevista realizada por Imanol Hernández y publicada el 25 de octubre de 2009 en el diario digital de Ourense *La región*:

<<http://www.laregion.es/articulo/ourense/angelica-liddell-utilizo-teatro-suicidarme-poeticamente/20091026110040101946.html>>

destacables de la estética impulsada por Liddell en sus acciones performativas: *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Broken blossoms* (2004), *Yo no soy bonita* (2005), *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía* (2006), *Anfaegtelse* (2008), *Venecia* (2009) y *Te haré invencible con mi derrota* (2009). En primer lugar, es sumamente interesante observar el tono confesional, basado en un «yo» transmisor de sus propias vivencias desde el escenario, porque sirve de punto de partida de una reflexión sobre el devenir humano, pues la propia dramaturga manifiesta que: «Me expongo voluntariamente, yo mujer,/a vuestros insultos y humillaciones/para fortalecer la repulsión que siento por todos vosotros, hombres.» [Liddell, 2008(c): 32]. En otras palabras, la dramaturga parte de lo particular para destapar lo universal, parte de su «yo» en búsqueda del «tú» y del «nosotros». Para entender plenamente esta decisión de imprimir fragmentos de su autobiografía en sus lectores/espectadores es necesario revisar los estudios que se han realizado sobre esta cuestión.

Conviene preguntarse si realmente tiene sentido hablar de obras autobiográficas o incluso autoficcionales. Si bien la mayoría de trabajos teóricos remiten al ámbito narrativo (sobre todo a la novela) y, en menor medida, a la poesía, existen escasos estudios<sup>88</sup> sobre la vinculación del teatro con el género autobiográfico. Una carencia que no significa que se trata de una propuesta innovadora de Liddell, sino que la crítica no parece haber mostrado un mayor interés en ello a pesar de su práctica constante desde la década de 1970 – fecha que coincide con el punto de partida del denominado teatro

---

<sup>88</sup> En muchos casos la cuestión autobiográfica se estudia como un caso aislado y no tanto como una parte inherente del género teatral, aunque se puede destacar el volumen, editado por José Romera Castillo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, publicado en 2003, y, por extensión la labor del SELITEN@T, que promueve la investigación desde este ángulo de reflexión.

posdramático de Hans-Thies Lehmann—. Es esencial, pues, situar la propuesta de la dramaturga en el contexto de la floración de la denominada «dramaturgia del yo» que entronca directamente con la presencia de elementos (auto)biográficos sobre el escenario.

En segundo lugar, la propuesta de Liddell se nutre de esta relación entre realidad y ficción, o mejor dicho, reviste el escenario de un halo de veracidad, de verdad, que se expresa a través de las palabras y el cuerpo. Dos elementos imprescindibles tanto para el desarrollo de sus acciones performativas como para extrapolar el conflicto interno en coordenadas perceptibles para todos. Sin embargo, si la palabra da el nombre a las cosas que nos rodea, al mismo tiempo revela su incapacidad por abarcar la realidad plural, pues las palabras limitan y encasillan las sensaciones, los sentimientos, por lo que el cuerpo adquiere una mayor relevancia y se erige como el lenguaje —entendido como acto comunicativo— por antonomasia. Todos los procesos creativos de los que participa Liddell (escritura, dirección escénica y juego actoral) parten de la corporeización para crear un duro impacto en el lector/espectador.

Por último, cabe destacar que tanto el elemento autorreferencial como la corporeidad en las propuestas escénicas alimentan la necesidad de Liddell no solo de subvertir, sino de explorar el dolor, físico y moral, así como el horror humano desde la monstruosidad que encierra la propia condición del individuo. En este sentido, la dramaturga propone un teatro basado en la violencia poética, en la crueldad artaudiana, que pone de manifiesto no solo su afán por exorcizar(se), sino también de trascender la mera violencia informativa, más propia de los telediarios en una sociedad acostumbrada a ver imágenes impactantes sin apenas pestañear; y lo hace porque se trata de «huir del tópico, que es lo opuesto al pensamiento y a la invención, y afrontar la denuncia como un reto artístico y estético» [Prieto Nadal, 2013: 602].

## 5.1. La voz confesional: la dramaturgia del «yo»

El Diccionario de la Real Academia de la lengua Española define el término «confesiones» como el «relato que alguien hace de su propia vida para explicarla a los demás», en el que destacan las *Confesiones* de San Agustín o de Jean-Jacques Rousseau. Siguiendo esta definición, las obras de carácter confesional se asocian al género autobiográfico, puesto que hace referencia a la creación de un texto que parte del «yo» personal e íntimo del autor para desembocar en las manos de un lector. El género marca, como bien recalcó el crítico francés Philippe Lejeune, un *pacte autobiographique*: «le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» [Lejeune, 1996: 14]. Una declaración de intenciones que sitúa al autor en el corazón de la narración que escribe, protagoniza y ofrece a sus lectores, lo que se relaciona con el *ethos*, la imagen de sí mismo proyectada para la adhesión del público al discurso del autor. De manera que la autobiografía se erige como un género referencial, en la mayoría de casos autorreferencial con el uso de la primera persona, a través del cual no se plantea la búsqueda de la verosimilitud en el relato, sino de la verdad misma. Responde, entonces, a un deseo del autor por mostrarse y compartir su intimidad desde el velo de la sinceridad más absoluta «qui tend à offrir une vision globale du moi.» [Miraux, 1996: 32].

Además, el término «confesión» también remite a una práctica propia de la religión, que pone en relación a dos personas –o tres según la acepción religiosa– en la divulgación de un secreto, en muchos casos un pecado, que el eclesiástico o el propio Dios escucha, perdona o castiga:

El cristianismo no es tan sólo una religión de salvación, es una religión confesional. [...] El cristianismo requiere otra forma de verdad diferente de la de la fe. Cada persona tiene el deber de saber quién es, esto es, de intentar saber qué es lo que está pasando dentro de sí, de admitir las faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y cada cual está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y, por lo tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí. [Foucault, 1996: 80-81]

El confesado persigue el fin último de hacerse perdonar por su Dios y seguir con su vida en paz consigo mismo y con Él. En una sociedad laicizada, se puede entrever esta vocación confesional en la práctica de un autor que cuenta su vida privada en público, a sus lectores:

Puisque personne ne dispute plus notre âme, c'est à nous de nous prendre pour enjeu, de jouer de notre propre existence, d'expérimenter et de disputer sans fin, dans une contestation de soi infernale et perpétuelle, sans Jugement dernier désormais et sans véritable règle du jeu. [Baudrillard, 1999: 66]

El acto de confesar, de escribir confesiones, o de manera más extendida, de usar la primera persona del singular incluye necesariamente la figura del confesor, por lo que se abre un diálogo entre el «yo» y el «tú». Denota, pues, el afán por exculparse de algún acto, que remite al valor ritual de la escena como lo evidenciaba Artaud en su postulado a favor de la vuelta a los orígenes más primitivos en las formas teatrales. En el caso de Angélica Liddell, seguidora de este precepto, las obras emanan de su «yo» íntimo para vestirse de universalidad al indagar no solo en su dolor personal, sino en el horror que encierran las acciones humanas. Si bien se puede entrever como una práctica un tanto masoquista –como son los cortes que la dramaturga se hace sobre su piel en diversas acciones escénicas– sometida al ojo de sus espectadores, busca desajustar su percepción, de incomodarlos

porque representa una metáfora de lo que no quieren ver ni oír. Nuevamente, entroncamos con su necesidad de traspasar las fronteras de lo personal para evidenciar un conflicto superior, un conflicto humano devastador. Si Liddell se siente culpable, traslada esta culpabilidad al otro no solo en búsqueda de una catarsis personal, sino colectiva:

es el acto confesional, beneficiario del individualismo unamuniano, ese que diferencia entre la humanidad y el hombre otorgándole legitimidad a este último, el Hombre carne, el Hombre hueso, este individuo cuya biología y biografía coinciden y lo hacen único, ese hombre y no otro. [Liddell, 2005(d): 74]

Sin embargo, la dramaturga no parece buscar el perdón de sus contemporáneos, sino invocar una reflexión conjunta para paliar todas las faltas de la sociedad. De ahí las continuas apelaciones lanzadas al lector/espectador, bofetadas prolongadas que traducen un profundo afán por despertar sus conciencias. Liddell no solo se erige como protagonista de las acciones, sino como testigo de su tiempo con las preocupaciones que parecen atormentar a la sociedad de su época, por lo que su teatro adquiere un compromiso moral. Si bien este compromiso se ha evidenciado en el capítulo anterior como una marca común a las tres dramaturgas estudiadas, las acciones performativas de Liddell traspasan esta línea al ponerse ella misma en la piel y en la boca del lobo, consciente de que «Sin transgresión no hay ofrenda./Sin ofrenda no es posible un beneficio mayor.» [Liddell, 2008(c): 30]. Por ello, la dramaturga se inmola, se auto-inmola, frente a los lectores/espectadores para, juntos, llegar a este beneficio mayor.

### 5.1.1. «Yo» es otra: Angélica por Liddell

Cuando se trata de la escritura autobiográfica en la literatura occidental, destacan dos grandes nombres y autores que han iniciado las primeras incursiones en la práctica de un género cada día más en boga. Estos dos nombres son Jean-Jacques Rousseau, con sus *Confesiones* (de finales del siglo XVIII), y Johann Wolfgang von Goethe, con su autobiografía *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833). Ambos autores sientan las bases reflexivas sobre el género al evidenciar algunos puntos de confluencia en la práctica que ponen de manifiesto una verdadera preocupación por la ficcionalización del «yo». La dicotomía de Poesía –no limitada al género poético, sino a la literatura en general– y Verdad, que sirve de título a los cinco volúmenes autobiográficos de Goethe, sustenta, además, una base teórica muy fructífera para las futuras propuestas del género. En efecto, esta dicotomía –ya presente en los clásicos como, por ejemplo, en Aristóteles que separaba la filosofía y la poesía al tratarse de dos asuntos aparentemente dispares– encierra una discusión sumamente interesante relacionada con el concepto de intersubjetividad, es decir del diálogo basado en la construcción del sujeto. Como especifica Edmund Husserl en *Meditaciones cartesianas* (1931), la intersubjetividad parte, en un primer momento, de un juego especular que emana del propio «yo» en su cotidianidad. Sin embargo, si solo nos quedamos en este plano de interpretación, este «yo» solo se caracterizaría por su solipsismo –solo se contemplaría desde su posición–. El filósofo alemán da un paso más y denota la presencia de la figura de la alteridad como parte de esta construcción y convierte la intersubjetividad en trascendental. Esta relación entre el «yo» y los otros refleja la

pertenencia a un mismo mundo, pues coinciden los actantes en el tiempo y espacio, y, por consiguiente, se relaciona con la esfera social. Aplicada a la literatura, los textos intersubjetivos evidencian su función social al ofrecer una experiencia estética, basada en la empatía, que sirve de medio para alcanzar la formulación de la identidad individual a través del otro [Husserl, 1985], por lo que la autobiografía representa la materialización de la interioridad del ser humano.

Partiendo de esta relación entre el «yo» y los demás, Paul de Man, en su artículo «La autobiografía como desfiguración» (1979), entrevé la narración en primera persona como una marca de desfiguración del «yo»:

uno ocupa el lugar de lo informe, otro el lugar de la máscara que desfigura. Y dos sujetos: un *yo* se presenta a otro *yo*, ambos intercambiables, ambos reemplazables precisamente por su heterogeneidad, porque son dos y no uno, porque no han coexistido ni el tiempo ni en el espacio. [Catelli, 1991: 17-18]

Si Husserl otorga especial importancia a la convivencia entre el «yo» y el otro en un mismo espacio y tiempo, de Man manifiesta la existencia de una distancia que separa el autobiógrafo del protagonista. El autor construye una figura de sí mismo cosificada por los imperativos marcados en la elección de la autorreferencialidad porque a pesar de partir de un «yo» no deja de ser una construcción literaria:

La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diéresis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio. [de Man, 1991: 113]

La primera persona del singular no define a una persona concreta, sino que sirve para indicar desde donde parte el acto de habla en la expresión de la individualidad de quien pronuncia «yo». Para Angélica Liddell, la escena ya no puede plasmar un tiempo y un espacio concretos que puedan hermanar las vivencias de los lectores/espectadores durante el tiempo de la representación, sino que ambos conceptos se diluyen hasta desaparecer para dejar pleno protagonismo a la individualidad: «La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personajes a favor de la voz del propio autor» [Liddell, 2005(d): 69]. Si el autor, narrador y protagonista de la historia ya no puede construirse sin tomar en consideración al otro, el lector se convierte en la pieza fundamental del puzle, ya que la autobiografía se materializa a través de la prosopopeya porque se debe entender como una figura de lectura y no un género en sí:

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. [...] Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autor-idad. [de Man, 1991: 114]

En el artículo «De la obra al texto» (1984), Roland Barthes abraza esta misma idea para destacar que la lectura queda definida como una colaboración práctica, que requiere una distancia histórica, ya que el texto es un espacio social, por lo que existe una multiplicidad de significados:

Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui: en *m'écrivant* [...] je suis moi même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive [...] le pronom de l'imaginaire, "je", se trouve *im-pertinent* ; le symbolique devient à la lettre *immédiat* : danger essentiel pour la vie du sujet. [Barthes, 1995: 61]

Angélica Liddell traza su persona-personaje en un juego de máscaras autodiegético que marca la distancia que cada rol debe implicar para una plena comprensión de su «yo» más íntimo al delimitar sus diferentes facetas creativas: «la inclinación del poeta a escindir su yo, por observación de sí, en yoes parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran en conflicto en su propia vida anímica.» [Freud, 1979: 133]. Su apellido artístico Liddell alude a la directora escénica y a la dramaturga, mientras que su verdadero apellido, González, remite a la actriz. Sin embargo, el juego no termina aquí, sino que encubre una cuarta máscara: Angélica el personaje, sin apellido alguno, conocido por el nombre de pila que todas las facetas de la dramaturga comparten. En efecto, en muchas de sus obras la protagonista acostumbra a llamarse Angélica, o en el caso de no tener un nombre característico aparece igualmente al hilo de la réplica, por lo que hay una referencia constante a la Angélica mujer. A través de esta multiplicidad de voces no solo se revela la heterogeneidad del «yo», sino que se plasma un sistema de escritura y de enunciación particular, puesto que pone de manifiesto una continuidad en el uso de las máscaras, connota su aparición en más de un texto y, por consiguiente, aloja luz sobre toda su producción teatral. Como apunta Ricoeur en *Soi-même comme un autre* (1990), el proyecto de retratar las diversas vivencias y observaciones del «yo» nace a consecuencia del intento de registrar y re-conocerse a sí mismo, lo que permite un acercamiento a la identidad propia de cada individuo: «l'opération d'identification, entendue au sens de réidentification du

même, qui fait que connaître c'est reconnaître : la même chose deux fois, *n* fois.» [Ricoeur, 1990: 140-141]. La postura de Liddell es, en otras palabras, un pre-texto que permite entender esta compleja reconstitución del «yo», ya que frente a una actriz que expresa su intimidad sin tapujos, la dramaturga consigue escribir desde cierta distancia, a la vez que la directora dispone tanto del texto como de la protagonista para orquestar una puesta en escena cohesionada. Cuando de Man hace referencia a la desfiguración, esta se relaciona directamente con el juego de máscaras de los «yoes» que se cruzan e inter cruzan tanto en el relato como en la vida cotidiana. Este juego permite, pues, confluír la persona pública (lo que ella misma es) y la artista (lo que aparece ante los ojos de los otros) del mismo modo que el bufón de Diderot que «lo único que posee [...] es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no diferencian entre el arte y la vida» [Liddell, 2014: 79].

El planteamiento de Liddell parte del mito de la autocreación, gracias al cual la autora puede definirse por su escritura, la directora escénica traduce la plasticidad de la obra y la actriz corporeiza y da voz a las emociones, a las vivencias. En este sentido, se debe enmarcar no únicamente en un intento de re-conocimiento personal, sino también en una búsqueda conjunta con los lectores/espectadores, convertidos en parte de su historia y, por consiguiente, de la Historia en devenir. Si bien esta propuesta parece ser común a las tres dramaturgas, Itziar Pascual y Laila Ripoll ceden su voz a minorías que deben romper el silencio que la sociedad les ha atribuido mediante la utilización de nombres despersonalizados que tienden a una universalización de los conflictos tratados, Angélica Liddell habla en primera persona de los problemas que afectan a estas víctimas:

Y yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi propia catástrofe vital. Deseo que en el descenso hacia uno mismo sea absolutamente explícito. Tal vez no haya que proponer obras sino residuos de nosotros mismos. Todo es detrito. [Liddell, 2014: 24]

Su «yo» se une a los diferentes colectivos para crear un «nosotros», enfrentado directamente con un «vosotros», representante de los opresores, puesto que «la subjetividad aunque presente, está dominada por la corralidad, o mejor: se sumerge en ella.» [Segré, 1979: 129]. Tal y como postulaba Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1979), el teatro no solo se enfrenta al público presente en la sala –la representación más directa del «tú»–, sino que favorece el diálogo con los demás, con las otras personas que se encuentran fuera de la sala de teatro.

Siguiendo esta premisa esbozada por Goffman, Liddell no solo utiliza su «yo» personal para expresar su malestar social, sino que adorna sus vivencias con la experiencia traumática de otros marginados, por lo que su autobiografía adopta las características de la autoficción, neologismo creado por el autor Serge Doubrovsky en 1977 para referirse a su novela *Fils*. Este término encierra un claro deslizamiento que ya no contempla la escritura del «yo» como una concatenación de hechos personales, sino que se nutre de partes ficcionales, ya sean de acontecimientos reales (*Yo no soy bonita*, *Anfaegtelse*, *Venecia*), de hechos inventados (*Boxeo para células y planetas*) o de otros textos o manifestaciones artísticas (*Te haré invencible con mi derrota*). Según esta concepción, la búsqueda de una identidad personal se convierte en el centro de toda la producción, pues «une autofiction est un récit où l'écrivain se montre sous son nom propre (l'intention qu'on le reconnaisse est indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique.» [Michineau, 2009: 7]. En este

sentido, la propuesta de de Man acerca de la desfiguración del «yo» adquiere especial relevancia. Si la autobiografía se basa en el recorrido memorístico del autor sobre su propia persona –tarea que ya pone de manifiesto la dificultad por ceñirse a la realidad vivida sin hilvanar partes de ficción–, la autoficción de Liddell diluye esta tarea en la construcción de un ser a través de distintas obras que no recorren una búsqueda cronológica, sino que su vida personal sale a flote a través de su concepción del universo humano en general.

El «yo» se encuentra a medio camino entre la ficción y la realidad, entre el género literario de ficción y la autobiografía. Sin duda, la enseñanza de la estética de la recepción es imprescindible para asimilar esta disociación. En efecto, Roman Ingarden parte de la premisa que el lector debe rellenar los lugares o puntos de indeterminación que brinda el texto literario al unir la subjetividad del lector a la objetividad que presenta la obra en sí, por lo que cualquier manifestación artística encierra una «estructura apelativa». María Zambrano se nutre de esta base teórica al alegar la necesidad, por parte del autor, de tener conciencia de su pertenencia al colectivo de los «otros»:

Es que en rigor si se muestra a él [el escritor], no es a él, en cuanto individuo determinado, sino en cuanto a individuo del mismo género de los que deben conocerla; [...] Y esta comunicación de lo oculto, que a todos se hace mediante el escritor, es la gloria, la gloria que es la manifestación de la verdad escondida hasta el presente [...] Por esta búsqueda heroica recae la gloria sobre la cabeza del escritor, se refleja sobre ella. Pero la gloria es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa. [Zambrano, 1987: 37-38]

De hecho, la pensadora española confiere al escritor la tarea de desvelar un «secreto» a la sociedad como si se tratase de una suerte de profeta que debe conducir el conocimiento de la

colectividad humana –un secreto que entronca con el carácter confesional de la dramaturgia de Liddell–:

Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo. [Zambrano, 1987: 35]

Así pues, la recepción de una obra se vuelve productiva, puesto que pone de relieve la relación entre la recepción y la producción. Desde esta perspectiva, el lector/espectador se convierte en una especie de co-creador porque, en el momento de la lectura o de la representación y mediante la actualización que hace del texto, participa de alguna forma en la creación:

Comunidad de escritor y público que, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir su obra. [...] El público existe antes que la obra haya sido o no leída, existe desde el comienzo de la obra, coexiste con ella y con el escritor en cuanto tal. [Zambrano, 1987: 38]

De ahí que la aparición del «yo» no se configure como un punto de partida, sino de llegada de la subjetividad inherente al ser humano: «de Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo. El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida.» [Catelli, 1991: 17]. Si Angélica Liddell anuncia su «yo» deliberadamente, este no se topa con el «tú» del lector o del espectador, sino que dialoga con otro «yo» sin límite ni barreras, desde la misma primera persona del singular que todos usamos para expresarnos porque «Cada teatro, cada patio de butacas, es una reproducción de lo universal.» [Liddell, 2014: 80].

### 5.1.2. Para un teatro del «yo»

Si bien el género autobiográfico afecta en mayor grado a la novela, no se puede limitar a este ámbito, pues es también posible contemplar el teatro desde esta perspectiva. En su estudio del pacto autobiográfico, Lejeune pone de manifiesto que si el nombre del autor coincide con el del narrador –en este caso del personaje–, podríamos hablar de teatro autobiográfico. Aunque la especificidad del teatro dificulta este pacto debido a los múltiples intermediarios (personajes y actores, sobre todo) –Platón en la *República* anunciaba que el rapsoda y el autor no podían ser la misma persona–, no parece imposible que se den. Es curioso comprobar que en la primera edición del *Diccionario del teatro*, en 1980, de Patrice Pavis no incluye el término «teatro autobiográfico», pero en 1996, momento de la publicación de una edición corregida y aumentada, sí figura. En su definición, Pavis plantea tres acepciones distintas que ponen de manifiesto el hecho de que la elección autobiográfica recae en la búsqueda de una interioridad personal, que sobrepasa los límites de la creación. En primer lugar, la autobiografía se puede asimilar a la narración de la propia vida, a través de la cual el actor, guiado por unas vivencias pasadas del dramaturgo, traducidas en el texto, se dispone a (re)vivirlas. En segundo lugar, existe la posibilidad de confesar algún acontecimiento o suceso personal (una enfermedad, la inclinación sexual, etc.). Por último, la autobiografía puede ser percibida como un juego de identidades mediante el cual se cuestiona la fragmentación del «yo» que intenta retransmitir sus experiencias pasadas desde un recuerdo, que solo puede ser parcial. En cualquiera de estas tres definiciones es posible vislumbrar el

fantasma de la autoficción, puesto que el montaje teatral revela no solo todo el aparato escénico que configura el drama en sí, sino la manipulación que el texto sufre. Nuevamente, chocan la realidad y la ficción, la verdad y la mentira en esta búsqueda del «yo». Si bien Pavis parece rectificar la no inclusión del género autobiográfico ligado al teatro, es evidente que este baile de fechas entre la primera y la segunda edición del *Diccionario del teatro* pone de manifiesto dos cuestiones importantísimas: por un lado, la falta de interés que ha despertado el fenómeno entre los estudiosos y, por otro, la floración de las dramaturgias del «yo» en las últimas décadas, que ha sistematizado, de alguna manera, el estudio del sujeto en el teatro. Sin duda, estos dos hitos son fundamentales para entender la evolución de la propuesta teatral de Angélica Liddell.

Ya en el siglo XIII, Adam de la Halle, con su obra *Le jeu de la feuillée* (1276), escribe y pone en escena un episodio de su vida, protagonizado por el joven poeta Adam, su intento de salir de la ciudad de Arras para seguir sus estudios en París, en el que se mezcla su vida conyugal con personajes reales de la época, por lo que hila no solo un relato de su vivencia personal, sino también un recuento de la historia de la villa medieval. En 1663, Molière escribe *L'impromptu de Versailles*, una obra que crea un nuevo género teatral, o mejor dicho metateatral, el *impromptu*, en el que el dramaturgo aparece como un personaje, el propio autor, en el escenario que dirige una supuesta improvisación con los diferentes actores con motivo de la puesta en escena de otra obra. La pieza de Molière conoce el mismo año un continuador, Montfleury, que presenta *L'impromptu de l'Hôtel de Condé*. Si bien después de estas dos propuestas parece que el género desaparece, en el siglo XX renace con la posible trilogía de Pirandello (*Seis personajes en busca de un autor*, estrenada en 1921, aunque publicada en 1925; *Cada uno a su manera*, 1924 y *Esta noche improvisamos*, 1929),

*L'impromptu de Paris* de Giraudoux (1937) y *L'impromptu de l'Alma* de Ionesco (1955). Este procedimiento de *mise en abyme*, de hacer teatro desde el teatro –ya presente en la época barroca–, pero también desde el «yo» de los autores, directores o actores, marca la importancia creciente de jugar con la frontera entre la realidad y la ficción.

A finales del siglo XIX, con la impronta del teatro romántico del escritor francés Alfred de Musset con sus «spectacles dans un fauteuil<sup>89</sup>», del teatro simbolista del belga Maurice Maeterlinck o del sueco August Strindberg y del teatro realista impulsado por el noruego Henrik Ibsen, se evidencia esta necesidad de quebrantar el orden costumbrista de las propuestas teatrales en pro a una plena libertad de la expresión más subjetiva del «yo». Si bien es cierto que esta primera persona puede ser una pose más retórica que realmente autobiográfica, pone de manifiesto la importancia de posicionarse en un lugar particular respecto al resto del mundo. De hecho, para Jean-Pierre Sarrazac, el padre del drama íntimo nace de la pluma del dramaturgo sueco August Strindberg, que «invente au théâtre le point de vue intérieur : dispositif dramaturgique qui confère l'ubiquité à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dedans et dehors» [Sarrazac, 1989 : 39]. Esta doble posición dentro y fuera del drama permite poner de manifiesto el carácter especular de la propuesta teatral. Como apunta Susanna Egan en *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* (1999), la voz autobiográfica viene íntimamente relacionada con la imagen del espejo que permite un

---

<sup>89</sup> Esta denominación del propio dramaturgo hace referencia a su afán por escribir obras de teatro que se pudieran leer desde el «fauteuil», desde el sillón de casa, sin plantear la posibilidad de su puesta en escena. Sin embargo, el paso del sillón a la butaca de la sala de teatro ha demostrado que los textos de Musset no solo podían ser leídos, sino que asumían perfectamente la representación.

diálogo con uno mismo, pero también con el otro. Este dialogismo nace a consecuencia de una profunda crisis del sujeto, «la crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité au fur et à mesure du monde» [Abirached, 2006: 439], «a crisis that is not yet resolved» [Egan, 1999: 7], que se erige como punto de partida de cualquier creación al trasladar la parte testimonial y vivencial del autor a la obra. De manera que el sujeto ya no parece responder por la simple intersubjetividad de su relación con los otros, sino que destaca su intrasubjetividad al partir en búsqueda de su «yo» en un mundo cada vez más caótico.

La aportación del monodrama –término acuñado por el dramaturgo y teórico ruso Nikolai Evreinov en 1909 a través de su obra *Una introducción al monodrama*– es, sin duda, clave para entender esta evolución. Si bien el monodrama o melólogo ya existía en el siglo XVII gracias al *Pigmalión* de Rousseau que conjugaba la dramatización de los sentimientos de un personaje aliada a un acompañamiento musical, para Evreinov es: «un tipo de representación dramática en el cual el mundo que envuelve al personaje aparece tal como éste lo percibe en todos los momentos de su existencia» [Pavis, 2008: 297]. En efecto, el monodrama se centra en la figura de un protagonista escindido en sus diferentes personalidades, interpretado por varios actores, que evidencia una fuerte intrasubjetividad. Esta propuesta teatral se centra, pues, en la intimidad de un único personaje, a pesar de poder presentar a diferentes cuerpos emisores, que dialoga directamente con el público: «la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur» [Danan, 2005: 125]. Esta concepción se asemeja al psicodrama –«ciencia que explora la verdad a través de métodos dramáticos» [Pavis, 2008: 362]– impulsado por el psiquiatra rumano Jacob Levy Moreno, basado en el teatro de la espontaneidad, en el que un actor-paciente improvisa solo frente a

un escenario cuyo público está conformado por otros pacientes. De modo que las vivencias personales, el «yo» más íntimo, establecen un puente, un punto de partida para un diálogo con los otros, lo que permite contemplar la escena desde su vertiente terapéutica. En el psicodrama moreniano el individuo re-crea los diferentes roles que le ha tocado asumir a lo largo de su vida y, por consiguiente, promueve la autenticidad de los diferentes «yoes» que pueblan la existencia humana. Tanto en el caso del monodrama de Evreinov como del psicodrama de Moreno, el sujeto en el escenario se encuentra en un momento de crisis personal a partir de la que necesita reflexionar en un diálogo inter e intrasubjetivo.

A tal efecto, superando la idea de sujeto épico<sup>90</sup> de Péter Szondi y la muerte del drama anunciada por Adorno y Lehmann<sup>91</sup>, Sarrazac, en *L'avenir du drame* (1981), recupera la noción de rapsoda, término procedente del griego *rhapsein* que significa «coser». Es de capital importancia el significado etimológico de la palabra porque, justamente, la tarea del dramaturgo consiste en coser y descoser continuamente durante la redacción de la obra: «dramaturge sans cesse cousant et décousant, assemblant et déchirant les morceaux foncièrement disparates –lyriques, dramatiques, épiques– de l'œuvre hybride qu'il est en train de générer.» [Sarrazac, 1989: 262]. De modo que la figura del rapsoda no solo anuncia una romanización –en términos bajtianos– o una

---

<sup>90</sup> El denominado sujeto épico, claro resquicio de las enseñanzas brechtianas desde una lectura hegeliana, aparece en 1956 en su análisis *Teoría del drama moderno (1880-1950)* y nace de la observación de una crisis del drama, asociada a la crisis de la forma dramática. En este sentido, Szondi reniega la vigencia del drama clásico y apuesta por la epización teatral que permite dibujar un nuevo personaje con un fuerte componente narrativo.

<sup>91</sup> Ambos autores, partiendo también de esta idea de crisis del drama, dan cuenta de la existencia de un teatro planteado desde propuestas no-dramáticas. En el caso de Adorno, en su estudio acerca de *Fin de partida* de Beckett predice la muerte del drama, mientras que Lehmann habla de un teatro postdramático.

epización –en términos szondianos– del teatro –es de recordar que en el nombre de rapsoda alude directamente a los cantos y las narraciones homéricas–, sino que también hace referencia a los procesos de escritura que incluyen el montaje, la hibridación, la composición, etc. En este sentido, el rapsoda encierra tanto la figura del personaje como del autor, ya que denota los verdaderos valores del drama contemporáneo al conjugar lo épico, lo dramático y lo lírico. Esta última característica es fundamental para tender un puente hacia la escritura autobiográfica, puesto que el rapsoda se constituye como un doble que favorece un vaivén temporal sobre las vivencias pasadas de los autores. De manera que, después de constatar la evolución de un teatro cada vez más fragmentado tanto en la partitura textual como corporal, el drama rapsódico se construye desde la heterogeneidad de un mundo al borde del caos, que revela la monstruosidad de la existencia y, por consiguiente, el «refus du bel animal aristotélicien» [Sarrazac, 1997: 52]. Sarrazac cuestiona directamente la noción de fábula y de mimesis porque los textos ya no pretenden explicar una historia, sino que las piezas se inician cuando el drama ha sucedido ya, por lo que el rapsoda invita a una lectura analítica metadramática. En otras palabras, se suplanta la importancia de la acción del personaje para profundizar en su propio cuestionamiento en su virtud de testigo de lo vivido.

Esta noción de personaje-rapsoda y de autor-rapsoda lleva implícita otra premisa destacada: si el protagonista entra en una dialéctica consigo mismo, parece superflua la aparición de otros personajes en escena, como podía ocurrir en el monodrama, o de asistencia médica, en el caso del psicodrama. Esta afirmación no limita la aparición del drama rapsódico únicamente a las producciones que cuentan con un único personaje, pero sí podría ser su máxima expresión, puesto que permite confluir en este auto-cuestionamiento del sujeto desde su intimidad. Así pues, si una obra

se ciñe a un único protagonista, dueño de sus vivencias, de sus fantasmas, no solo se centra la mirada del lector/espectador en una única dirección, sino que alude directamente al pacto autobiográfico que planteaba Lejeune porque promueve el efecto de realidad que envuelve el espacio escénico. Ya no solo se trata de engarzar en el texto el recurso estilístico del monólogo, del aparte o del soliloquio – como ocurre en la propuesta dramática de Itziar Pascual y Laila Ripoll, en la que los personajes ya no intercambian palabras en el escenario, sino que van entrecortando monólogos que expresan dos realidades interiores distintas–, sino de fundamentar todo el peso dramático sobre una única figura –tarea desarrollada por Angélica Liddell mediante el juego de máscaras al que he aludido anteriormente– y convertir estas inserciones en nuevo subgénero<sup>92</sup>, el espectáculo unipersonal, en claro acorde con una sociedad cada vez más caótica e individualizada en la que el «yo» parece buscarse a sí mismo dentro del magma social. En efecto, la forma monologada –una muestra del impacto lírico propio del rapsoda– de este tipo de teatro permite establecer un diálogo directo con el lector/espectador, que se transforma en el «tú» necesario para el acto discursivo, pero también revela que el ser humano está solo frente a sus sentimientos más íntimos:

---

<sup>92</sup> Este nacimiento viene ligado, sin duda, a algunas cuestiones fundamentales, pues frente a la crisis del drama que apuntaba Szondi o su muerte directa según Adorno o Lehmann, la dramaturgia ha tenido que buscar nuevos caminos de expresión acorde con la sociedad posmoderna de su tiempo. En este sentido, la aparición de espectáculos unipersonales está relacionado, por un lado, con la formación de los artistas contemporáneos que asumen, a menudo, diferentes facetas del desarrollo escénico (Laila Ripoll, Angélica Liddell, Rodrigo García, Lola Blasco, entre muchos otros, han desempeñado tanto la función de director, de dramaturgo como de actor). Por otro lado, también se puede llevar a cabo una lectura más prosaica, pues en los tiempos que corren montar un espectáculo conlleva un presupuesto económico importante que se ve considerablemente reducido cuantos menos personajes haya.

El “monólogo” es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior” entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significante la enunciación del yo locutor. [Benveniste, 2004: 88]

En este juego especular narcisista con un profundo carácter egocéntrico y exhibicionista, el monólogo presenta un «yo» reflejado en sí mismo, a la vez que los lectores/espectadores se configuran como los receptores de este reflejo. Pero este juego va más allá, puesto que el espectador también representa a una nueva soledad que se enfrenta al actor-rapsoda y, por consiguiente, promueve la aparición de un nuevo espejo. El «yo» se contrapone a la colectividad al tiempo que esta colectividad es la suma de diferentes «yoes». Se trata, pues, de un proceso de re-construcción vital en la que la fragmentariedad sirve de apoyo a la percepción particular y, por extensión, universal porque, como apunta Checa Puerta al referirse a la propuesta teatral de Rodrigo García y que puede ser extendida a la práctica de Liddell: «ese yo también parece evidenciar la renuncia del artista a convertirse en portavoz de una colectividad, y la limitación autoimpuesta se orienta a mostrar su propia fragilidad y sus limitaciones» [Checa Puerta, 2010: 148].

La floración del espectáculo unipersonal en la escena de las últimas décadas mantiene un gran punto de confluencia con la propuesta teatral de Angélica Liddell, puesto que sus obras parten de monólogos descarnados. Sin embargo, no podemos limitar la producción lidelliana a esta única acepción, pues si la máxima expresión del espectáculo unipersonal es el monólogo, esta afirmación solo queda relegada en un plano textual al centrarse en las palabras escritas por el dramaturgo y recitadas por el actor. La escritura y, por ende, las palabras son sumamente importantes en el

desarrollo de la obra dramática, ya que permiten una comunicación directa entre el sujeto y el espectador, entre el sujeto y el universo. No obstante, la representación teatral culmina esta escritura a través de la plasticidad, de las imágenes que emanan de los cuerpos en escena. En este aspecto, el prisma del espectáculo unipersonal es demasiado limitado porque, si bien es cierto que Liddell suele interpretarse a sí misma o a sus personajes moldeados a su semejanza por la dramaturga en una plena expresión del «yo», también asume un carácter performativo a través del cual adquiere especial protagonismo la corporeidad.

A finales de 1960, las *performances* nacen como una manifestación artística propia de las artes plásticas que fue conquistando los escenarios paulatinamente, pues en sus inicios se llevaban a cabo en los museos y toma su sustento del *happening*<sup>93</sup> y del videoarte. En la misma década, nace el movimiento artístico Fluxus, una agrupación, fundada por George Maciunas, de carácter neodadá que concibe el arte como la vida, por lo que las manifestaciones artísticas se entienden como actos, acciones vitales. Sin duda, las acciones de Beuys toman su origen en las teorías de Artaud:

En la poética de Artaud, el arte (y el pensamiento) es una acción –una acción que para ser auténtica debe ser brutal– y también una experiencia sufrida y cargada de emociones extremas. Siendo a la vez acción y pasión de esta índole, tan

---

<sup>93</sup> A diferencia de la *performance*, el *happening* se origina desde los preceptos teatrales, claramente vinculada con el *canovaccio* de la *commedia dell'arte*, pues reivindica la improvisación como búsqueda de una «reflexión teórica sobre lo espectacular y la producción de un sentido dentro de los límites estrictos de un entorno previamente definido.» [Pavis, 2008: 231] Además, cuando trato de las *performances*, aunque no sea un elemento restrictivo en la concepción de esta propuesta artística, me interesa mayoritariamente centrarme en las *solo performances* porque confluye directamente con la cuestión de la autobiografía en el teatro.

iconoclasta como evangélico en su fervor, el arte parece requerir una escena más audaz, fuera de los museos y lugares de exposición legitimados y una forma nueva, más ruda, de confrontación con su público. [...] Ve el arte como una acción y, por tanto, como una pasión del espíritu. [Sontag, 2007: 38]

El término «acciones» es sumamente importante, puesto que es el nombre que recoge las propuestas performativas de Angélica Liddell. En este sentido, me interesa en mayor grado la aportación del artista alemán Joseph Beuys<sup>94</sup>, que si bien se inicia con el grupo Fluxus, pronto se alejará de ello para llevar a cabo sus propias acciones, íntimamente relacionadas con la idea de conjugar arte y vida como un único camino de exploración:

La acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el “happening” de Fluxus. Es una expresión catártica, un rito de iniciación (antropológicamente recordemos que el arte y el ritual van unidos), dramático, encarnado en tremendos esfuerzos físicos y de concentración, enmarcado por su intensa mirada. [López Ruido, 1995: 383]

Beuys se convierte en un agitador político, pues sus experiencias personales encierran su voluntad de trascender el orden social desde y con el arte –una postura que recuerda los preceptos de Piscator, de Brecht o, incluso, de Walter Benjamin–. Su proyecto promueve una vuelta al valor ritual de la escenificación –una concepción muy propia de Artaud–, basada en una tarea memorística de la vivencia: «l’artiste les [las acciones] lie à une

---

<sup>94</sup> Existe un paralelismo bastante fuerte entre la obra de Beuys y la de Liddell. Como muestra de ello se puede citar la acción del alemán *Cómo explicar los cuadros a una liebre* (1965) que se asemeja a la propuesta de la dramaturga en su *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, donde Liddell aparece, en la primera parte, con un bebé en brazos para responder a la pregunta: «¿cómo explicar la Pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?» [Liddell, 2009(a): 7].

fonction de remémoration. Paradoxalement pourtant, si ces objets commémorent des actions passées, c'est leur capacité à créer *chez les spectateurs un souvenir*<sup>95</sup> qui est ici signalée.» [Antoine, 2008: 313]. El recuerdo de las acciones pasadas sirve, pues, de vaso comunicante para la transformación del espectador, mediante la catarsis, que contempla la imagen de este recuerdo desde el diálogo intersubjetivo.

En los años de 1970, justamente, se da una gran proliferación de *performers* femeninas (Faith Wilding, *Waiting* en 1972; Adrian Piper, *Sorne reflected surfaces* en 1975; Hannah Wilke, *So Help Me Hannah* en 1979; entre otras), que plantean sus vivencias personales como un autoanálisis que conduce no solo a su reconocimiento íntimo, sino que transporta al espectador en esta vorágine comprensiva. En este sentido, las producciones performativas se respaldan del velo autobiográfico no solo como una mera exposición de sus preocupaciones, sino para replantear la propia condición femenina de su época «tal vez porque las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se).» [de Diego, 2011:10]. Como apunta Deirdre Heddon, en su ensayo *Autobiography and performance* (2008), la *performance* es el género más idóneo<sup>96</sup> para la aparición de un «yo» íntimo que parte de las esferas sociales más marginadas, silenciadas, con el deseo de lanzar un mensaje claramente politizado: «[los *performers*] use the details of [una] life to illuminate or explore something more universal.» [Heddon, 2008: 5]. Las propuestas de estas *performers* no solo se entienden como un

---

<sup>95</sup> Las cursivas son del autor.

<sup>96</sup> En la teoría postdramática de Lehmann, la *performance* representa también la mejor expresión de la evolución dramática, puesto que evidencia la aparición de un sujeto fragmentado autorreferencial cuya corporeidad predomina.

alarde de un episodio concreto e íntimo, sino como un punto de partida para un cuestionamiento social más profundo en el que prevalece la búsqueda de la identidad femenina –una cuestión fundamental en el pensamiento de Itziar Pascual, de Laila Ripoll e incluso de Angélica Liddell, ya que las tres dramaturgas otorgan especial importancia a las vivencias de las mujeres en una sociedad patriarcal muchas veces demasiado asfixiante–. En sus reflexiones teóricas, Judith Butler también hace referencia al género como un acto performativo, por lo que se intuye que la explosión de las voces artísticas femeninas en su reivindicación es más que sustancial porque nace a raíz de una verdadera preocupación por el lugar ocupado por las mujeres en la sociedad: «the work of autobiographical performance is to explore the relationship between the personal and the political, engaging with and theorising the discursive construction of selves and experience» [Heddon, 2008: 162].

Más allá de este predominio femenino, gradualmente, se percibe una clara radicalización de las propuestas performativas, en consonancia con el *body art*<sup>97</sup>, al dejar expuesto un cuerpo violentado por objetos o elementos externos. En diversas obras de Angélica Liddell, se puede apreciar el ataque que realiza sobre su cuerpo porque, como afirma la dramaturga en una entrevista para el suplemento *El cultural*: «La autolesión me permite expresar el angustioso conflicto entre la materia y el espíritu, escapar de la colectivización de las conductas<sup>98</sup>». Del mismo modo que las

---

<sup>97</sup> A modo de ejemplo, se puede citar los espectáculos *Shoot* (1971) de Chris Burden *Shoot* (1971), en el que le disparan en el brazo izquierdo, a una distancia aproximada de cinco metros, con un fusil, o *Action sentimentale* (1973) de Gina Pane, en el que se clava en el brazo las espinas de rosas rojas para, posteriormente, cortarse con una cuchilla.

<sup>98</sup> Esta entrevista, conducida por Alberto Ojeda, se publicó el 13 de marzo de 2009 en formato digital. <<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/Angelica-Liddell-Gracias-al-teatro-organizo-el-dolor-y-lo-comprendo/504046>>

acciones de Beuys o las *performances*, los actos performativos de Liddell se nutren del valor ritual impulsado por Artaud, pues los espectáculos no pueden repetirse noche tras noche –de hecho, las funciones de Liddell suelen ser pocas y con un espacio de tiempo bastante largo entre representación y representación–, sino que se convierten en una ofrenda ceremonial de un cuerpo hacia otro cuerpo, ya que: «Con el sacrificio queremos decir YO. Por otra parte, gracias a la contemplación del sacrificio el espectador recupera la sensación de continuidad del YO» [Liddell, 2014: 99]. Esta violencia subyacente en las representaciones ha fomentado la aparición en los años de 1990 del teatro *in-yer-face*, término acuñado por el crítico británico Aleks Sierz en 2001 en su libro *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, que el ensayista define como:

any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarms. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure. [Sierz, 2001: 4]

Esta nueva corriente teatral estaría encabezada por Sarah Kane (*Blasted*, 1995), aunque se extiende a diferentes autores como Philip Ridley (*The Pitchfork Disney*, 1991), Anthony Neilson (*Penetrator*, 1993), Mark Ravenhill (*Shopping and fucking*, 1996) o Martin McDonagh (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996), entre otros. Este tipo de espectáculos, nacidos en la escena británica, narran en primera persona, desde el dolor y la violencia, un acto en presente que se enfrenta directamente con la noción de realidad en el teatro porque, como apuntaba Marina Abramovic: «To be a performance artist, you have to hate theatre [...] Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real,

and the emotions are real<sup>99</sup>». La importancia de esta realidad de la *performance* debe relacionarse necesariamente con el tiempo y el espacio de la representación. En efecto, el espectador ya no se enfrenta a una ilusión de realidad marcada por el hecho teatral, sino que se trata de un efecto real en el que las propuestas se llevan a cabo en el momento presente y en el espacio concertado. Cada obra, cada acción produce un efecto único ante un público brutalmente estremecido, directamente relacionado con la capacidad de representar de estos espectáculos porque no existe un mundo de ficción anterior, en otro tiempo y espacio, no tiene otro significado que ella misma. Frente a esta crudeza de imágenes que abofetea al público, se vulnera cualquier posibilidad de reconstrucción de la fábula, de la ficción. El espectador queda propulsado sobre el escenario como una parte integrante de la puesta en escena; es co-partícipe, co-creador y co-protagonista. Una muestra de ello es el final de la obra *El matrimonio Palavrakis* en el que Angélica Liddell se acerca a la grada desde el escenario y toma una foto del público con una cámara de fotos Polaroid, exclamando: «Esta es para mí».

En esta comunicación dialéctica presente en el teatro unipersonal, en las *performances*, en las acciones de Beuys, los límites entre la ficción y la realidad parecen desvanecerse, ya que favorece la recepción del espectáculo como un acto autobiográfico. Al confundirse las figuras del dramaturgo, del director y del actor, el monólogo rapsódico no parece un gesto inverosímil, una puesta en escena basada en la ilusión escénica, sino una confesión sin tapujos, un acto en el que los lectores/espectadores están invitados a mirar, a escuchar el testimonio del episodio de una vida. Al fin y al

---

<sup>99</sup> Entrevista del 3 de octubre de 2010 conducida por Sean O'Hagan para *The Observer*:

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>>

cabo, se trata de una expresión de la denominada dramaturgia del yo, «que se explica de modo muy superficial por el empleo de abundante del discurso en primera persona [...] En esta dramaturgia, el actor se dirige a menudo frontalmente a los espectadores y asume como propio el discurso escrito por el dramaturgo.» [Checa Puerta, 2010: 147].

Así pues, las propuestas de Angélica Liddell se nutren de estos aprendizajes pasados, aprehendidos desde la recuperación finisecular del pensamiento de Artaud, cuya crueldad se erige como máxima expresión del rescate de episodios previamente ocurridos que buscan su purificación en el escenario porque: «Esta vida, tal como tú la vives y la has vivido tendrás que vivirla todavía otra vez y aun innumerables veces; y se te repetirá cada dolor, cada placer y cada pensamiento, cada suspiro y todo lo indeciblemente grande y pequeño de tu vida» [Nietzsche, 1973 : 344].

### **5.1.3. Angélica Liddell o la autoficcionalización: desde la infancia hasta nuestros días**

Revivir algunos episodios de la vida personal en los escenarios no es una mera tarea memorística de vuelta al pasado, sino, como apunta Nietzsche, de re-vivirlos una y otra vez en presente. Esta premisa pone el acento sobre la diferencia entre la narración autobiográfica lineal y la necesidad de repetir algún acontecimiento, alguna vivencia concreta. Como comenta Blanchot en su obra *Le livre à venir* (1959), la escritura autobiográfica se debe entender como una escritura del morir en una lucha con el destino porque plantea la cuestión de la supervivencia a través de la escritura como de una: «expérience mystique initiale, qui reste le centre autour duquel l'oeuvre s'est développée.» [Blanchot, 1959: 162]. Esta idea concuerda con la noción de «expérience intérieure» de Bataille, presentada en su ensayo homónimo de 1954, en el que se plantea un tiempo en suspensión que se inicia constantemente. La experiencia interior promueve la escritura de la desnudez para acceder «au fond de l'être» [Bataille, 1973: 83]. Esta noción de escritura del duelo y de la desnudez confluyen en dos puntos: por un lado, inexorablemente el tiempo pasa en nuestra contra, ya que, desde el nacimiento, la vida se dirige hacia la muerte, por lo que la escritura sería una manera de dialogar con esta muerte y de plantearle cara, de desnudar el alma en una reconstrucción de esta vida. Por otro lado, la tarea rememorativa, como en el caso de la magdalena proustiana, permite una interpretación personal y auto-consciente de lo ocurrido en los diferentes momentos recordados, por lo que también se puede entrever como una especie de despedida, de superación de dichos episodios.

En ambos casos predomina un valor ritual que coincide no solo con los postulados de Artaud, sino con lo que Kierkegaard denomina la repetición (*gjentagelse*), principal ingrediente del espacio de la memoria, porque consigue aunar el tiempo y el espacio desde la subjetividad del «yo». En efecto, contrapone el recuerdo, la realidad que ya ha sido, a la repetición, la realidad que está por venir: «Esta forma de recordar es cabalmente la proyección retroactiva de la eternidad en el presente.» [Kierkegaard, 1976: 141]. El acto repetitivo transporta el «yo» hacia su condición de sujeto y de objeto en un mismo tiempo, pues se transforma a sí mismo como parte de una vivencia pasada, como el origen y el final de la reflexión interna, como expresa Liddell: «Yo soy el tema, yo soy el asqueroso tema, yo soy ese asqueroso tema que no le interesa a nadie.» [Liddell, 2009(a): 31].

Freud, en su artículo «Recordar, repetir, reelaborar» (1914), también da cuenta de esta memoria pasada y futura en la que el presente se erige como desenlace. Para Angélica Liddell, la relación con la proximidad del pensamiento psicoanalítico es sumamente revelador, pues concibe el teatro como un método terapéutico —un resquicio del psicodrama de Moreno, pero, sobre todo, de Artaud— contra el suicidio, por lo que cada nueva pieza, cada nueva acción es un desafío de su «yo» a esta posible auto-muerte y, por tanto, a este desnudamiento que invoca a lo sagrado: «Sólo soy una cronista de mi propia carroña.» [Liddell, 2009(a): 23]. Su afán de repetir acontecimientos pasados subraya su necesidad de re-construir su historia desde el presente para abrir paso al futuro, no solo representado en la cercanía de la muerte, sino en una suerte de exorcismo de los fantasmas del pasado para:

Exhibir la mediocridad, sí, exhibir la mediocridad como los otros, acercar mi hocico al hocico de otros puercos, al fin y al cabo hermanados todos por el oficio, por la vanidad, ocupar el

lugar de la humillación y del escarmiento, sí, ocupar ese lugar público y enterrarme en la peor de las escombreras. [Liddell, 2009(a): 8]

Liddell se representa a sí misma «en el espacio propio, el espacio de la intimidad y de la identidad del yo, donde se libran todas las batallas y donde el Estado ejerce su función máxima de dominio» [Checa Puerta, 2011: 106]. Mediante un ejercicio del recuerdo de su sufrimiento personal, de esta mediocridad latente y compartida por el resto de seres humanos, que pasa, por lo que Stanislavski denomina la «memoria emotiva», Liddell re-vive acontecimientos pasados, emociones que hermanan a la colectividad al confluír en sentimientos comunes. La exteriorización de las vivencias de la dramaturga no solo traduce su interioridad, sino también su conciencia social que parte en búsqueda de la verdad porque «la salvación del hombre reside en la aceptación de un sufrimiento incondicional» [Roudinesco, 2009: 22], porque «lo que nos hace iguales, LA PASIÓN, y eso es lo que verdaderamente nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie» [Liddell, 2010: 252], porque «una société sans vérité n'est qu'une tyrannie.» [De Certeau, 1993: 30].

En las tres acciones que configuran lo que la dramaturga denomina los actos de desobediencia (*Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken blossoms* y *Yo no soy bonita*), Liddell desafía los discursos del poder para expresar episodios de su vida, pero también para radiografiar al resto de la sociedad en un diálogo intersubjetivo entre el «yo» de la enunciación y el «tú» del auditorio y del lector. Cabe recordar que el trabajo de las primeras *performers* ya ponía de manifiesto la necesidad de recurrir a su «yo» más íntimo para transgredir las normas impuestas por la sociedad en un claro ejercicio de libertad y de lucha contra la represión. En *Yo no soy bonita* (2005), como ya se estudió en el capítulo anterior, Liddell nos

transporta al tiempo de su niñez y, más concretamente, a la edad de nueve años, para confesar un abuso sexual del que fue víctima. Para ello, la dramaturga, treinta años después de lo ocurrido, parte de la canción infantil *Yo no soy bonita* y estructura su pieza en tres segmentos muy diferenciados: una reflexión general sobre el abuso a las niñas, su confesión personal, para terminar con nuevas generalizaciones. Este vaivén entre lo particular y lo universal otorga especial relevancia a su cruel discurso en contra de las malas prácticas de los hombres que dividen a las niñas en dos bandos: «Las que la chupan mal y las que la chupan bien.» [Liddell, 2006(b): 31], un claro resquicio de la sociedad falocéntrica que solo contempla a la mujer desde su condición de objeto de deseo sexual. Todas estas niñas son pequeñas Blancanieves abandonadas en un bosque a la espera de que el cazador (encarnado aquí por el barquero) saque sus corazones para entregárselos a la reina, que Liddell transforma en rey «de las niñas violadas y asesinadas» [Liddell, 2006(b): 32]. Como una letanía se repite «Yo no soy bonita», una y otra vez, como si la belleza escondiera la maldad de los hombres sobre los cuerpos infantiles, como si negándola se pudiera salvar de las garras de los depredadores sexuales. Así, la dramaturga eleva el miedo a la muerte («No me mates, barquero, por favor, no me mates» [Liddell, 2006(b): 31]) y su consecución como un castigo sobre esta belleza robada. La muerte acalla la humillación sufrida por las niñas, que ya no pueden luchar contra el ultraje.

Liddell se identifica con este drama humano no solo por su condición de víctima, sino como muestra de su repulsión del dominio, del abuso y del poder. Ella, convertida a su vez en la heroína del cuento popular, trasciende el bosque y lo transforma en cuerdas, borra al barquero para dejar aparecer el soldado, pero ningún rey espera su corazón, ni tampoco el de las dos otras amigas

que le acompañaba en este trágico día en el que solo «recuerdo la vergüenza» [Liddell, 2006(b): 33]. Una vergüenza que deja lugar al silencio, símbolo de una nueva muerte que no condena a sus protagonistas porque se asocia al predominio del mundo adulto sobre el infantil, pero también de los hombres sobre las mujeres. Tanto el silencio como la muerte representan el tabú de la violencia sexual, el tabú de una práctica cotidiana que traduce «un miedo de nacimiento» [Liddell, 2006(b): 31], un estigma que condena a las mujeres desde su llegada al mundo. En este sentido, después de su confesión, la dramaturga busca derrumbar la pared del silencio con la exposición de cuatro casos de niñas concretas (Violeta, Raquel, Nuria y María), ultrajadas y muertas, porque solo el grito puede fundirse en justicia, porque solo la denuncia puede derivar en condena.

Justamente esta rebelión contra lo preestablecido es la piedra de toque de la acción *Lesiones incompatibles con la vida* (2003). Si *Yo no soy bonita* el objeto de la rebelión es la representación de una sexualidad transgresora relacionada con el abuso a las menores, aquí, como ya he comentado, la sexualidad aparece para transgredir, para reivindicar el deseo por no tener descendencia. Esta acción que, inicialmente, formaba parte de estos actos de desobediencia se añadió como broche final al *Tríptico de la aflicción*. Este paso del desobedecer al afligir revela un deslizamiento en la intención de la dramaturga, pues si la acción de desobedecer remite a un marco legal, a unos límites prefijados por la sociedad, que se traspasa para reivindicar una opinión personal, el acto de la aflicción alude a un sentimiento doloroso de pérdida, de tristeza. Sin duda, ambas nociones no son antagonistas, sino que se conjugan como parte integrante del desarrollo de toda la obra. En efecto, Liddell desobedece la regla impuesta por la sociedad patriarcal sobre la finalidad de su cuerpo –un cuerpo que se convierte en verdadero

protagonista, puesto que ella misma declara que «mi cuerpo es mi protesta» [Liddell, 2011(b): 161]–, a la vez que se aflige por la ausencia de «un futuro mejor» [Liddell, 2011(b): 161].

La dramaturga trata de derruir la visión de la mujer como objeto reproductivo, es decir, desde su mera condición biológica para reivindicar su afán de gozar de una sexualidad basada en el placer y en el goce. Liddell se enfrenta con el poder del Estado y con la religión, que caminan juntos en la ley de la procreación y convierte su gesto en un acto catalizador de los males de la sociedad porque su rechazo no es solo de la maternidad, sino también de todo lo que engloba al individuo regido por las leyes del capitalismo. Frente a este deseo anormal –entendido como fuera de la norma–, aparece de nuevo la muerte como un fantasma de la monstruosidad humana. Si en *Yo no soy bonita*, la muerte esconde la humillación y la vergüenza de un silencio impuesto, en *Lesiones incompatibles con la vida* representa la imposibilidad de albergar esperanzas sobre la humanidad. Para ello, la dramaturga recoge la idea impulsada por el teatro del absurdo, por las corrientes existencialistas de los años de 1950 después de las dos guerras mundiales, acerca de la desconfianza que genera el individuo como figura de rescate de los años venideros porque «Siempre está a punto de empezar una guerra./ El mundo es maravilloso.» [Liddell, 2011(b): 169]. Liddell aprende de Adorno que solo se puede comprender la vida desde el diálogo con la realidad porque: «Estoy consumida por la verdad.» [Liddell, 2011(b): 166] y, por tanto, el silencio no puede ser nunca una solución al horror extremo.

Silencio y muerte se unen inexorablemente porque representa a los colectivos más desfavorecidos –como los peces-inmigrantes en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* o los abuelos extremeños de Liddell en *Mi relación con la comida*–, por lo que la voluntad de no procrear se alza como un medio «necesario para

desestabilizar las conciencias./Es una forma de hacer justicia./Es mi forma de hacer justicia.» [Liddell, 2011(b): 164-165]. La dramaturga no claudica ante la presión social por su cuerpo de más treinta años en el momento de la presentación de la obra, sino que mantiene una profunda reflexión sobre todo lo que esconde esta negación porque: «Pertenezco a la fauna cadavérica.» [Liddell, 2011(b): 166]. Este dirigir hacia la muerte común a todos los individuos sitúa a la dramaturga como «portavoz histórico de la naturaleza oprimida» [Adorno, 2004: 365].

En la tercera acción que constituye los actos de desobediencia, *Broken blossoms* (2004), concebida como un audiovisual, Liddell indaga sobre la relación entre el mundo y el teatro a raíz de una entrevista de una estudiante de periodismo que estaba desarrollando una tesina sobre dramaturgia contemporánea. El título de la obra, retomado de la película muda homónima de 1919 dirigida por D.W. Griffith<sup>100</sup>, significa «lirios rotos». Esta presencia floral en el título es sumamente significativa, pues esta flor simboliza la belleza truncada de la protagonista femenina de la película que ha sucumbido al maltrato paterno. En la mitología, el lirio se asocia a la figura de la diosa Hera que, mientras amamantaba a su hijo Heracles, dejó caer dos gotas de leche que dieron lugar a la creación de la vía láctea en el cielo y de la flor en la tierra. En la religión cristiana, el lirio se asocia a la figura de la virgen María como símbolo de pureza y castidad: «Como lirio entre espinas, así es mi amiga entre las vírgenes» [*Cantar de los cantares*: II, 2].

---

<sup>100</sup> El argumento de la película se centra en la amistad prohibida entre Lucy, una joven hermosa maltratada por su padre, un boxeador, que incluso le dará muerte, y Cheng, un joven budista chino que abandona su país para difundir su religión en Inglaterra y que vengará la muerte de la joven y se suicidará cerca del cuerpo de su amada.

Una metáfora que sirve de nexo de unión a los tres actos de desobediencia, pues la belleza femenina se asocia al silencio y a la muerte. En *Broken blossoms*, esta belleza rota representa el teatro aceptado por el canon imperante como parte de un sistema, a su vez, roto. Para ello, la dramaturga recuerda los nombres citados por la estudiante Rodrigo García, Juan Mayorga y José Sanchis Sinisterra como «representativos de la dramaturgia española» [Liddell, 2006(b): 28] porque «Alguien había pensado en ellos como personas importantes» [Liddell, 2006(b): 28], al tiempo que alguien había pensado que ella misma formaba parte de esta lista de autores destacados: «Yo soy Angélica Liddell, y soy una autora importantísima, y me enfado mucho cuando alguien no me considera importante, y odio a todos aquellos que no me consideran una autoridad» [Liddell, 2006(b): 30]. Este listado de benefactores del dinamismo de la escena peninsular marca el núcleo de la reflexión de Liddell, puesto que no solo quiere desvincularse de cualquier etiqueta, sino que, además, se arma de una ironía punzante para propulsar esta reflexión hacia los confines de lo que se entiende por inteligencia. Para ello, decide indagar en dos audiovisuales distintos con su voz en *off* que acompaña las imágenes: por un lado, su deambular por los prados, y, por otro lado, un grupo de disminuidos psíquicos con los que la dramaturga interactúa.

Ambas imágenes se contraponen y se complementan porque dan cuenta de un mismo propósito, es decir, contestar a la pregunta de para qué sirven los intelectuales. La Angélica Liddell que corre por los campos coincide con la evocación de los pensamientos que le han suscitado su cita con la entrevistadora doctoranda, mientras que su visita al centro de disminuidos psíquicos abre su condena al verdadero propósito de la inteligencia porque:

El mundo puede prescindir de todas las obras.  
Puedo leer la obra de un autor importante y matar a mis semejantes.  
Puedo leer la obra de un autor importante y tener hambre hasta morder el brazo de mi hermano.  
Puedo leer la obra de un autor importante y no convertirme en un hombre mejor. [Liddell, 2006(b): 30]

Solo nuestros actos pueden paliar el dolor humano y, justamente, su interacción con los jóvenes del centro especializado muestra que en este gesto se esconde una inteligencia superior a cualquier obra porque, para Liddell, «el arte es basura» [Liddell, 2006(b): 30] si no lucha contra el sufrimiento de los individuos. Todas las acciones performativas de la dramaturga se concibe desde una poética de la angustia en este diálogo intersubjetivo que emana de su propia persona.

Este acto de sinceridad, de sacrificio poético, llega a su paroxismo en las acciones *Anfaegtelse* y *Venecia*— ambas serán retomadas en la obra *La casa a la fuerza*—, que recogen el sufrimiento de Liddell después de su ruptura con el artista David Fernández<sup>101</sup>, donde «Mi única disciplina es resistir./ Mi única defensa es la desconfianza.» [Liddell, 2011(a): 73]. En este sentido, las dos obras son casi coetáneas al desengaño amoroso, por lo que se presentan desde un dolor muy palpable en los textos que evidencian la desnudez de la dramaturga —no en un sentido estrictamente corporal, sino sentimental— en la que no parecen existir barreras para perforar su intimidad. Así pues, el desamor es el centro de toda la reflexión, aunque, como en la mayoría de sus

---

<sup>101</sup> Después de la mención directa de su relación en los textos y espectáculos de la dramaturga, el artista empieza divulgar en su blog, con fecha del 12 de septiembre de 2010, <<http://davidfernandez.org/2010/09/12/2204/>>, parte de los *chats* que la pareja intercambiaba, así como otras menciones. Anteriormente, disponía de otro blog que ya no está en activo en el que las declaraciones sobre Liddell eran más subidas de tono hasta llegar incluso a subastar unas de sus bragas por el portal Ebay.

textos, se extiende a otras dolencias sociales. En *Anfaegtelse*, acción estrenada en el marco de la Noche en Blanco en el DT Espacio Escénico de Madrid en 2008, Liddell lleva a cabo un repaso sobre el amor, o su falta de amor, que ha recibido de su madre, de su padre y, finalmente, de David.

La primera expuesta es esta figura femenina materna que culpabiliza desde la frase inicial: «Mi madre nunca me ha querido. Y por eso me convirtió en un monstruo de amor.» [Liddell, 2011(a): 11]. Un monstruo de amor que se entrega sin medida a los brazos de los hombres en búsqueda de cariño. Si en *Lesiones incompatibles con la vida* el amor carnal se erigía como único sustento posible de la sexualidad de la mujer, el odio hacia su madre por su falta de amor en *Anfaegtelse* y el desamor que narra la dramaturga en *Venecia* le lleva a desechar el sexo como manifestación de dos cuerpos que disfrutaran conjuntamente para abrazar la visión, ya palpable en sus espectáculos *La falsa suicida* y *Dolorosa*, de la sexualidad como antepuerta para paliar la soledad y para buscar el amor:

Yo era una puta gratuita  
porque entre frase guarra y frase guarra  
ellos decían cariño, cielo, guapa, preciosa,  
y yo me lo creía. [Liddell, 2011(a): 64]

Esta entrega del cuerpo a cambio de palabras reconfortantes es el núcleo del conflicto de la acción *Venecia*, estrenada en el marco del Festival Nits Salvatjes de La Porta de Barcelona en 2009, cuyo título hace referencia a una estancia de nueve días de la dramaturga en enero del mismo año tras su ruptura sentimental. En este espectáculo, Liddell concibe su relato como un diario íntimo –un procedimiento ya presente en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, donde dos hombres se disponen a leer el diario de la joven asesinada– que empieza el dos de enero y

se prolonga durante nueve días. En él, Liddell exhibe su sexualidad, o mejor dicho su cibersexualidad, practicada con desconocidos:

Me pintaba la boca de rojo,  
me ponía unas bragas bonitas,  
un sujetador bonito  
y conectaba la webcam.  
Ellos me enseñaban la polla.  
Les decía, no me enseñes la cara, hijo de puta [...]  
Me pedían que me metiera el dedo por el culo.  
Y yo lo hacía.  
Me pedían que me metiera el dedo en el coño.  
Y yo lo hacía.  
Me pedían que me pellizcara los pezones  
Y yo lo hacía.  
Me pedían que me masturbara.  
Y yo lo hacía.  
Y me corría de verdad. [Liddell, 2011(a): 64]

Tanto *Anfaegtelse* como *Venecia* prolongan esta intensa bofetada al odio que siente Liddell por el deficiente aprendizaje emocional que le inculcó una madre que se revela demasiado fría para la sensibilidad de la dramaturga. Cuando trata de la figura del padre, Liddell no se muestra tan tajante, sino que narra la labor que desempeñaba como «encargado de requisar y mutilar las cartas que los soldados les escribían a sus madres, a sus novias y a sus hermanas.» [Liddell, 2011(a): 13], ya que permite a la dramaturga crear un marco para difundir los correos que David Fernández le enviaba. ¿Por qué expresa su profundo odio hacia su madre y solo recalca el trabajo de su padre? Se puede esbozar una hipótesis acerca de estos motivos a partir de un paralelismo con las enseñanzas del cristianismo cuando San Lucas dictamina que para abrazar la religión es necesario apartarse de todo lo que uno ama: «Si alguno viene junto a mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser discípulo mío.» [*Evangelio según San Lucas*, 14: 26]. Frente a esta premisa, se vuelve significativo el título

de la obra, pues *anfaegtelse* significa en danés «angustia» y remite directamente al pensamiento de Kierkegaard que toma el término, en *Temor y temblor* (1843), para revelar la angustia de Abraham frente al sacrificio inminente de su hijo Isaac porque: «sólo quien conoció angustias reposa; sólo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y sólo quien empuña el cuchillo conserva a Isaac» [Kierkegaard, 1997: 19]. Esta mención al cuchillo es fundamental para entender la intención de Liddell porque es la metáfora que usa la dramaturga para expresar su pérdida: «Conocí la angustia, descendí a los infiernos, empuñé el cuchillo.../Pero aquel a quien yo más amaba no me fue devuelto.» [Liddell, 2011(a): 26].

David no es un nuevo Isaac, por lo que su sacrificio se eleva más allá de la fe y solo pone de manifiesto el dolor que queda después del desamor porque «El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega.» [Liddell, 2014: 110]. Sacrifica a su madre, a su padre, pero no puede recobrar a David. Por ello, acuchilla su intimidad, el espacio que ambos compartían a través de las promesas de amor que encerraban los correos que le enviaba. Una prueba de esta pasión que une a todos los seres humanos en su búsqueda de la felicidad compartida, que provoca la intensa reflexión sobre el paso del tiempo, la soledad y la vejez de *Venecia*.

Liddell tiene más de cuarenta años cuando presenta las dos acciones performativas, edad que acrecienta su angustia porque traduce su escepticismo, su derrota por un amor que no ha perdurado, un amor que parece imposible superar. En *Anfaegtelse*, la dramaturga revela la diferencia de edad que separa a ambos amantes: «cuando tú tenías 10 años yo ya tenía 19.» [Liddell, 2011(a): 24]. Una revelación que se contrapone con la actitud menos servil de *Venecia*: «Ojalá tuviera 20 años menos» [Liddell, 2011(a): 65] reza la autora como si su cuerpo envejecido no pudiera albergar

nuevamente las muestras de cariño, de amor. De ahí su decisión de entregarse al sexo en la red donde las caras no se ven, donde el anonimato es una fortaleza para seguir disfrutando de estos orgasmos que, por un corto lapso de tiempo, le aleja de su sumida soledad para convertirla en «una bolchevique del coño» [Liddell, 2011(a): 68], que recibe como premio las palabras de cariño que su mente necesita como un bálsamo para alejar el recuerdo intenso de su amado. Por eso también machaca su cuerpo en el gimnasio, cuatro horas diarias de sufrimiento corporal que evidencian, por un lado, su estado anímico deteriorado que busca centrar su atención en un dolor físico y, por otro, su necesidad de fortalecerse para asumir su dolor en lo que sería «la casa de la fuerza»: «porque mi corazón es una puta y jodida canción pop» [Liddell, 2011(a): 69]. En efecto, Liddell escoge un tema del grupo La oreja de Van Gogh, «Muñeca de trapo», cuyo título revela la fragilidad de la dramaturga ante la ruptura, que trata de compensar con su dedicación al gimnasio.

Frente a esta derrota íntima y personal, Liddell compara su dolor a los ataques entre Israel y Palestina:

Y esa semana que estuve en Venecia  
coincidió con los ataques brutales de Israel a Palestina en la franja  
de Gaza,  
con aquella matanza de civiles.  
Y yo caminaba todo el día, todo el día, sólo paraba para comer.  
Después me metía en la habitación del hotel  
a eso de las 5 o 6 de la tarde  
y me pasaba la noche fotografiando el televisor,  
fotografiando la guerra en directo en el televisor. [Liddell, 2011(a):  
54]

De nuevo la dramaturga parte de una situación particular para recoger las muestras de dolor del exterior. Esta obsesión por fotografiar las imágenes difundidas por los medios de comunicación encierra su propio dolor porque sus prácticas sexuales también son

una representación de «lo evidente», pero ambos encierran la presión de unos sobre otros, de unos verdugos sobre sus víctimas. Si el dolor personal de Liddell muestra su conformismo respecto a su devenir privado («si no puedo ser amada, me da igual» [Liddell, 2011(a): 65]), las víctimas de la contienda son víctimas de personas con intereses mayores, que dañan sin miramiento alguno. Su sexualidad es una moneda de cambio, es la máxima expresión de su soledad después de su ruptura sentimental, a la vez que las víctimas son otra moneda de cambio de los gobiernos que evidencian que «todos aquellos a los que he amado, todos aquellos que me dijeron, puedo vivir perfectamente sin ti.» [Liddell, 2009(a): 91].

Después de estas imágenes entre el sufrimiento personal y universal, entre la angustia por la soledad y por la barbarie de la humanidad, entre el sacrificio personal y el colectivo, Angélica Liddell, en *Te haré invencible con mi derrota*, se pregunta constantemente «¿Por qué?» —una pregunta que también aparece en el monólogo de Itziar Pascual titulado *Por qué* para tratar la cuestión de la violencia de género—. En el caso de Liddell, esta pregunta se encara directamente al orden divino con el que dialoga en *Anfaegtelse* y *Venecia*: por qué no he recobrado a David después del sacrificio, por qué me he convertido en un «monstruo de amor», por qué mueren los palestinos de la franja de Gaza, etc. En esta nueva acción en la que predomina la figura de la violonchelista Jacqueline du Pré, muerta a consecuencia de una esclerosis múltiple a la edad de 42 años —edad que comparte la dramaturga cuando realiza el espectáculo—, se perpetúa su pesimismo hacia la humanidad porque la vida no ofrece ninguna esperanza. Todos caminamos hacia la muerte y, por eso mismo, el teatro parece el mejor aliado para recrear un espacio de compromiso consigo mismo, pero también con el resto de la sociedad. Esta búsqueda del porqué de las cosas que suceden revela el propósito de la dramaturga por

buscar la verdad en el magma social porque hay que desconfiar siempre de la realidad, de las imágenes con las que estamos bombardeados en las noticias, en los telediarios. Por ello, la dramaturga rompe la barrera del pudor, se expresa desde su «yo» más íntimo, porque sus sentimientos son compartidos por todos, porque su venganza contra el mundo traduce su voluntad de empatía con lo que le rodea porque:

Aportar el dolor personal, aportar el YO tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza de la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. [Liddell, 2014: 104]

## 5.2. El cuerpo como escenario

Si eclosiona el «yo» más íntimo de Liddell en sus acciones performativas, la denuncia de su dolor personal y del dolor del mundo se expresa mediante palabras de una violencia desgarradora que hierren sin miramiento al lector/espectador. Un lenguaje del que nadie puede ser indiferente, que cabalga entre lo soez y la imagen poética desde una contundencia desgarradora. Si en el caso de Itziar Pascual y Laila Ripoll la palabra se tiñe de un intenso lirismo que revela su importancia en la escritura, Liddell es mucho más prosaica, mucho más vulgar, lo que denota su incapacidad de expresar la humanidad solamente con palabras. Como apunta Zambrano, la escritura sirve de marco de transposición de la realidad que envuelve al individuo y que se expresa mediante las palabras:

Porque no sólo ejercita el escritor un derecho requerido por su atroz necesidad, sino un poder, potencia de comunicación, que acrecienta su humanidad, que lleva la humanidad del hombre a límites recién descubiertos, a límites de la hombría, del ser hombre con lo inhumano, a los que acude el escritor, venciendo en su glorioso encuentro de reconciliación con las tantas veces traidoras palabras.  
[Zambrano, 1987: 33]

Esta afirmación de la pensadora recuerda los planteamientos filosóficos de Heidegger que reivindica la palabra como «la morada del ser». En la antología de textos titulada *Teoría y estética de la novela*, el estudioso ruso Bajtin, revelaría algunas claves de interpretación ineludible sobre la importancia del lenguaje en las creaciones narrativas, aunque se puede extender al arte en general y, en nuestro caso, al teatro. Toda su teoría literaria gira en torno a un principio fundamental basado en el diálogo entre lo propio y lo ajeno:

En esencia, para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en “propia” cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva. Hasta el momento de su apropiación la palabra no se halla en un lenguaje neutral e impersonal (¡el hablante no la toma de un diccionario!), sino en los labios ajenos, en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: de ahí que necesite tomarla y apropiarse de ella. [Bajtin, 1989: 110-111]

Dos realidades distintas que se unen y se rechazan mediante el uso del lenguaje —entendido como un fenómeno vivo, inacabado— porque cada palabra está condicionada por el otro. Aquí aparece el precepto bajtiano de la asimilación de la palabra ajena en la propia. Se puede entrever un juego de intertextualidad en el cual cada palabra dicha actúa como un vaso comunicante entre la red no solo teatral, sino cultural en todas sus manifestaciones y registros. En *Problemas de lingüística general*, Benveniste apunta que «la realidad es producida de nuevo por el lenguaje» [Benveniste, 2004: 26], por lo que permite una re-producción de la realidad por parte de la dramaturga, a la vez que recrea un acontecimiento concreto para el lector/espectador. En otras palabras, mediante el lenguaje se conceptualiza la realidad porque le otorga un valor simbólico que encierra ideas latentes, porque «la palabra es entendida como acción pura, como único soporte expresivo, sin dependencia alguna de tiempo o lugar.» [Liddell, 2005(d): 74]. Sin embargo, el dominio de la palabra es ilusorio porque limita considerablemente la descripción de la realidad:

El silencio o el acto. Y yo el acto: utilizar la palabra para negarla, negar la palabra desde la palabra, para demostrar que la palabra es insuficiente, y explicar la demostración, y explicar la explicación, y desvelar mediante infinitas explicaciones la

insuficiencia de la palabra, la palabra, porque lo real es incomunicable, lo incomunicable, la insuficiencia de la palabra ha creado un mundo insuficiente, pobre, el mundo-mentira, el mundo-irreal, porque lo real es lo incomunicable, y el lenguaje, este mísero lenguaje nuestro, ha creado el mundo. [Liddell, 2009(a): 81]

Frente a la imposibilidad de definirse a sí misma mediante un lenguaje demasiado acotado<sup>102</sup>, los textos de Liddell adquieren su pleno significado en el momento de la representación, en el momento de la corporeización de las palabras sobre el escenario. De hecho, la importancia del cuerpo en el ámbito teatral es, sin duda, una afirmación altamente perceptible en el momento de la representación de cualquier manifestación dramática al enfatizar el trabajo actoral. Un cuerpo se dirige a otros cuerpos, presentes desde la oscuridad de la sala: «Le théâtre [...] est corps à corps, affrontement du corps individuel et du corps social» [Vasserot, 2002: 5]. Si la palabra es una «jaula», el cuerpo adquiere mayor relevancia y, por tanto, asume un fuerte componente expresivo y comunicador por sí solo. No obstante, la corporeidad no solo afecta al actor, sino que subyace en todos los procesos propios de la teatralización –la escritura, la puesta en escena y la actuación– porque «se convierte en el *tema exclusivo*» [Lehmann, 2013: 167] y «se *manifiesta* como lugar de inscripción de la historia colectiva.» [Lehmann, 2013: 168]. El cuerpo se convierte, entonces, en un instrumento que refuerza la

---

<sup>102</sup> «¿Cómo sabré que las palabras expresan exactamente lo que pienso? ¿Esto soy yo? ¿Es mi pensamiento? ¿O realmente las palabras están solas, como panteras, cada cual con su significado, con su definición, no unidas a mi pensamiento, no unidas a mí, sino solas? Estoy intentando darle un significado a unas palabras que ya lo tienen. Por tanto, ¿dónde empiezo yo? ¿Yo también puedo ser lenguaje, puedo ser dicha? ¿Estas palabras son iguales a mí? ¿O son palabras que arrastran a otras palabras hasta el lugar de mi muerte?» [Liddell, 2009(a): 76].

propia concepción del «yo» a la vez que sitúa la presencia de la otredad desde la omnipresencia de la memoria individual y colectiva; se somete a una dialéctica entre su condición de sujeto y de objeto, ya que en él ambas se yuxtaponen, confunden, abrazan. Desde la fenomenología, Merleau-Ponty, seguidor de las teorías impulsadas por Husserl, otorga especial relevancia a la encarnación del «yo» a través de la corporeidad:

Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose [...] il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. [Merleau-Ponty, 1985: 19]

El cuerpo pone de manifiesto su estar-en-el-mundo porque representa una prolongación de sí mismo. En este aspecto, traspasa su mera condición de objeto y adquiere la categoría de sujeto porque cuestiona su relación con el resto y hace referencia al punto de partida de la enunciación al encerrar un significado por sí solo. El cuerpo se hace omnipresente, ocupa un espacio compartido y acompaña al individuo en su travesía vital porque desde él parte el discurso y hacia otro cuerpo se dirige.

En las acciones performativas de Liddell, entroncando con su juego de máscaras, la exposición del cuerpo de la actriz, el «yo» más íntimo de la dramaturga despojado de su apellido artístico, actúa como un recuerdo, un recordatorio de las vivencias pasadas hábilmente orquestadas por la Liddell dramaturga y directora escénica<sup>103</sup>. En otros términos, todos los procesos de

---

<sup>103</sup> «La obra de Angélica Liddell denuncia el cinismo, pero no sólo desde una actitud química en la que el actor asume la naturaleza de su cuerpo exhibido como protesta, sino también desde el verismo de la actuación de un personaje cínico y de un cuerpo monstruoso; de ahí que constantemente se estén viendo dos caras

conceptualización del texto encuentra su verdadera cohesión en la explosión corpórea porque permite la plasmación de un «*language physique*» [Artaud, 2011: 525] en el que el cuerpo se enfrenta, se asocia, dialoga al fin y al cabo, consigo mismo y con los diferentes objetos y dispositivos que le rodean sobre el escenario. En este sentido, es fundamental atender a las diversas capas corporales que trascienden de las propuestas performativas de sus espectáculos: la escritura, la dirección y la actuación, porque se inscriben en este legado de la omnipresencia corporal.

Por un lado, la dramaturgia de Liddell «fue acortando la distancia entre la escritura y el cuerpo hasta superponerse de una forma violenta, hasta llegar a ser literalmente escritura sobre el cuerpo» [Córnao, 2011: 137]; se materializa a través de una corporeización del discurso vinculada con esta noción de memoria de acontecimientos pasados dispuestos a ser re-encarnados en un presente infinito –recogido en el soporte textual, en el libro–, en un futuro eternamente por venir. Por otro lado, el trabajo de dirección escénica entronca con este camino hacia la re-encarnación de los hechos, pues favorece la pre-disposición de un espacio acotado con una alta carga simbólica, mediante los elementos escénicos (los objetos y las proyecciones en pantalla, especialmente). Por último, la actriz, depositaria última del legado de la memoria del pasado, re-encarna, vivifica los diferentes acontecimientos ante la mirada de los espectadores, por lo que si el cuerpo en escena denota la presencia del «yo», el teatro se tiñe de un velo íntimo que sitúa el conflicto

---

difíciles de deslindar, la del personaje y la de la propia actriz/autora.» [Córnao, 2008: 93] A estas dobles caras visibles en la corporeidad de la dramaturga también se debe sumar la de la directora escénica, pues sus puestas en escena también surgen de una corporeización del espacio en el que se re-encuentran la autora y la actriz a través del personaje escrito y a la espera de ser re-encarnado.

corporal en el re-conocimiento de sí mismo y, necesariamente, del otro.

### 5.2.1. La escritura del cuerpo

Roger Kempf, en *Sur le corps romanesque* (1968), afirma que «livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit» [Kempf, 1968: 7]. Esta noción de corporeidad se conjuga con la escritura, pues desde las manos que escriben hasta la inserción del propio cuerpo en el texto se evidencia, según Béatrice Didier, que: «La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul bon point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue.» [Didier, 1991: 35]. Liddell se escribe a través y para el cuerpo en un acto casi de exorcismo que se aferra a vivencias pasadas o a acontecimientos ajenos, cargados de un fuerte componente de violencia. La propia dramaturga reivindica que:

Mi cuerpo es mi protesta.  
Mi cuerpo es mi acción.  
Mi cuerpo es mi obra de arte.  
Mi vida es mi obra de arte. [Liddell, 2006(b): 37]

Su proceso de corporeización pasa necesariamente por un ejercicio de la memoria, del recuerdo de diferentes traumas, tanto personales como sociales, que se expulsan: «en el espacio propio, el espacio de la intimidad y de la identidad del yo, donde se libran todas las batallas y donde el Estado ejerce su función máxima de dominio» [Checa Puerta, 2011: 106]. El cuerpo se politiza, deviene lenguaje autónomo por sí solo, se convierte, en términos de Foucault, en el lugar de inscripción del poder: «Il y a eu au cours de l'âge classique, toute une découverte du corps comme objet et cible de pouvoir» [Foucault, 1975: 138]. En efecto, en el re-conocimiento del cuerpo por sí mismo, pero también por el otro en esta opresión normativizada, disciplinada, la eclosión del «yo» se revela como un arma desreguladora, máxima expresión de la libertad de uno mismo. Por ello, la dramaturga escribe un cuerpo que sufre, un cuerpo lastimado, un cuerpo convertido en carne de cañón, descompuesto por la presencia del otro, que revela un peligro eminente, una crueldad artaudiana, en la carne propia:

El nexa entre sufrimiento y escritura es uno de los temas principales de Artaud: se gana el derecho a hablar cuando se ha sufrido, pero la necesidad de valerse del lenguaje es, en sí misma, la ocasión central del sufrimiento. [...] El problema de Artaud no es qué es el lenguaje en sí mismo, sino la relación que el lenguaje tiene con lo que él llama “las aprensiones intelectuales de la carne”. [Sontag, 2007: 29]

En otras palabras, enfrenta su cuerpo individual, su «yo» físico, con el cuerpo social, los otros anclados en la reproducción de las expresiones del poder. En este aspecto, el cuerpo individual, órgano de una lucha concienzuda, traduce un cuerpo diferente y diferenciado del resto de cuerpos.

En la escritura performativa de Liddell este cuerpo individual se rebela en dos direcciones distintas, aunque complementarias, en

esta dialéctica entre el poder y la alteridad. Por un lado, desde su propia condición de mujer, es decir, desde su sexualidad, se erige en un profundo rechazo del cuerpo-mujer estigmatizado por la sociedad, resumido a un cuerpo-objeto –deseo sexual del hombre sobre la mujer que se expresa mediante la violencia y la violación en *Yo no soy bonita*, la negación de la maternidad en *Lesiones incompatibles con la vida*, y la cibersexualidad pornográfica de *Venecia*–. Por otro lado, su escritura vivifica a otros cuerpos –Pascal Kahn de *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía* y Jacqueline du Pré de *Te haré invencible con mi derrota*– condenados a morir desde el momento mismo del nacimiento.

#### 5.2.1.1. La escritura-mujer

Retomando la expresión de Didier de «écriture-femme», la escritura de una mujer hecha por ella misma representa no solo una huella autobiográfica –muy presente en el devenir dramático de Liddell–, sino también su afán por superar las barreras que la sociedad ha impuesto a su condición femenina: «Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même» [Didier, 1991: 35]. En el capítulo anterior, se ha hecho mención de las diversas luchas que tanto Pascual, Ripoll y Liddell han asumido para configurar una imagen de mujer alejada del concepto de «mujer-bisagra», por lo que me interesa, en el marco

del estudio de las acciones performativas de Liddell de este capítulo, centrarme en la relación entre el cuerpo y la escritura, puesto que, a través de su corporeidad, la dramaturga define los pasos que ha dado, y sigue dando, en su vida, marcados por un ejercicio del recuerdo de su sufrimiento, de su negación a aceptar la estigmatización de su cuerpo-mujer. Si la escritura femenina es «écriture de l'extrême désir» [Didier, 1991: 25], la afirmación de Sontag al referirse al pensamiento de Artaud se puede extrapolar a la práctica de la dramaturga Angélica Liddell: «Su actitud engloba la conocida gama temática gnóstica: la afirmación del cuerpo, la repulsión del cuerpo, el deseo de trascender el cuerpo, la búsqueda de un cuerpo redimido.» [Sontag, 2007: 65]. Así pues, el cuerpo se convierte en un palimpsesto sobre el cual se re-inscribe continuamente las marcas de su afán de emancipación, pues, en términos de Blanchot, se trata de una «escritura del desastre», es decir, que narra situaciones que parten de este desastre, de su condición originaria.

La noción de deseo asociada al cuerpo-mujer revitaliza la apreciación de Foucault acerca de la ligazón entre el cuerpo individual y la sexualidad, capaz de subvertir el poder desde la violencia sobre el propio cuerpo porque trasciende las leyes sociales impuestas. En efecto, el sexo representa el ámbito de acción por excelencia del cuerpo, puesto que permite su contemplación tanto desde su vertiente de objeto como de sujeto. Según Artaud, el equilibrio de la carnalidad de ambos sirve de parámetro básico para situar su propio «yo» por sí solo, pero también por el mundo:

Toutes les choses ne me touchent qu'en tant qu'elles affectent ma chair, qu'elles coïncident avec elle, et à ce point même où elles l'ébranlent, pas au-delà. Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui s'adresse *directement* à ma chair. Et à ce moment il me parle de Soi. Je lui rétorque que le Moi et le

Soi sont deux termes qui se balancent de l'équilibre de la chair.  
[Artaud, 2011: 177]

En este sentido, la estrategia corporal de la dramaturga pervierte el predominio de una sexualidad definida según los patrones de la sociedad patriarcal al condenar los papeles femeninos impuestos e inculcados desde la más temprana infancia: ser esposa, ser madre, ser prostituta. En la acción *Yo no soy bonita*, Liddell se sitúa en el centro de la obra al confesar el abuso sexual que sufrió a los nueve años por parte de un soldado del cuartel en el que trabajaba su padre:

Para subirme al caballo el soldado me agarra de una forma extraña.  
Pone su mano gigantesca bajo mi sexo diminuto mientras me levanta en el aire.  
Intenta separarme las bragas.  
Utiliza sus dedos para separar los labios de mi vulva.  
Aprieta.  
Duele.  
Mantiene su mano entre mis nalgas y el lomo del caballo.  
Mueve los dedos como gusanos. [Liddell, 2006: 32-33]

Su cuerpo individual se enfrenta a su contemplación como mero objeto de deseo del otro. Este cuerpo-niña revivido sirve de plataforma para expandir su discurso hacia la vivencia de otras jóvenes cuyo sufrimiento se esconde detrás de un silencio aterrador teñido de la profunda vergüenza culpabilizada: «La honte, en tant qu'elle est une émotion, et une émotion particulièrement difficile à nommer [...] requiert de l'analyste une sensibilité particulière qui lui permette de la recevoir et de la dire.» [Tisseron, 1992: 2]. Aunque este comentario este tomado del pensamiento psicoanalítico de Tisseron, se puede encontrar una correlación entre el acto de confesar, antes aludido, y el sentimiento de vergüenza como dos motores que reúne la corporeidad de Liddell, sus deseos de ser conocida, y re-conocida, desde los episodios más traumáticos a los

más reivindicadores. Por el contrario, en *Lesiones incompatibles con la vida*, la vergüenza del abuso deja lugar a la reafirmación de su cuerpo-mujer, pues Liddell se proclama su única e indisoluble dueña, desligándose de su condición biológica más primitiva de perpetradora de la especie y, por tanto, alejándose de la sexualidad reglada y normativizada del cuerpo social:

No quiero tener hijos.  
 No quiero ir más lejos.  
 Soy una epidemia de resentimiento.  
 No quiero tener hijos.  
 Es mi manera de protestar. (...)  
 Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. [Liddell, 2011(b): 161]

Su negación a tener descendencia se transforma en un rechazo de las restricciones sociales, puesto que elimina cualquier resquicio de opresión sobre su elección vital. La maternidad castrada se contrapone a un cuerpo erótico, que contempla el acto sexual desde el placer y el goce personal, en el que el amor representa la única posibilidad de compenetración de los cuerpos.

Precisamente, en la acción *Venecia*, después de su ruptura sentimental, de su desamor, Liddell practica una nueva sexualidad, una cibersexualidad con desconocidos. La vergüenza del abuso de la infancia deja lugar a un cuerpo desvergonzado, expuesto ante la mirada del lector/espectador, a sus prácticas sexuales –como también le ocurre a la protagonista de *La falsa suicida* que decide exhibir su cuerpo en una cabina de *peep-show* porque en el momento de su caída sus bragas quedaron al descubierto–. En este acto ya no se plantea el sexo y el amor como dos sinónimos, sino que el uno suple al otro de manera violenta en el que el cuerpo se convierte en sujeto y objeto a la vez, en pasiva y activa en las prácticas que mantiene. Asimismo, en *Anfaegtelse*, el amor también se sitúa en el centro de su debate corporal al iniciar una vorágine

destructora sobre todos los que la rodean. En este sentido, Barthes en *Fragments d'un discours amoureux* pone el acento en esta actitud de destrucción de los amantes después de una ruptura devastadora:

La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une situation extrême, qui est 'une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire' ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. [Barthes, 1977: 60]

Frente a la pérdida del ser amado, el cuerpo-mujer experimenta una soledad infinita, una negación de su capacidad de volver a amar, de volver a sentir amor por otra persona y, por ende, por la humanidad en su devenir. De hecho, es importante recordar que la palabra que da título a la obra procede del danés que significa «angustia» y remite directamente a un cuerpo puesto en peligro, al cuerpo de la mujer desamada, metáfora del episodio bíblico de Abraham. Una corporeidad que traduce, incansablemente, un dolor superior, supremo, imposible de aliviar.

### 5.2.1.2. Escribir otros cuerpos

Si el cuerpo es un elemento propio, traduce inigualablemente el cuerpo de los otros. Ya no solo como materia opresiva, sino como cuerpos que corren en paralelo en el camino de la vida. Así pues, la dramaturga esconde su «yo» detrás de otros cuerpos como si asumiera el papel del biógrafo en un juego de espejos. En su artículo «Sartre lecteur de Freud», Roudinesco hace especial hincapié en esta idea del reflejo de uno sobre el otro al poner de manifiesto que «dans cette démarche en apparence rigoureusement freudo-marxiste, il [Sartre] cherche toujours la même chose: découvrir sa pensée et son identité dans la pensée et dans l'identité d'un autre.» [Roudinesco, 1990: 594]. Esta relación directa entre ambas identidades contemplada desde su reverberación «autorise à dire que je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui comme moi-même» [Ricœur, 1990: 226]. La tarea asumida por el biógrafo mantiene, entonces, un pulso entre este diálogo entre el «yo» y el otro, entre el creador y la creación, entre el autor y el objeto de la biografía porque el biógrafo «n'est pas la recherche de modèle à qui témoigner une quelconque fidélité, non plus un rejet de pratiques déclarées périmées, mais un approfondissement de ses propres interrogations.» [Viart, 1999: 131]. En este sentido, Liddell no pretende llevar a cabo una labor de recolección de toda una vida ajena, sino nutrirse de los «biografemas», en términos de Barthes, de los fragmentos que mayor interés le suscita para este diálogo con la otredad, para esta re-construcción memorística de la historia personal.

En la acción *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía*, estrenada en junio de 2006 en

la Casa de América de Madrid, la dramaturga se sitúa en la «bioficción» [Buisine, 1991], en la «ficción biográfica» [Oster, 1992], pues crea a un personaje ficticio, Pascal Kahn, que, posteriormente, será encarnado sobre la escena como si sus vivencias fueran compartidas por el actor y la autora mismos, lo que vislumbra la cercana frontera que los separa:

But whatever the role the biographer consciously chooses, his or her presence in the text is inescapable through the tropes, narrative style, and language of the work. And this reveals the essential secret of the enterprise: that the biography is fundamentally selfreflexive, as Harold Nicolson summarized in 1956: "biography is always a collaboration between the author and the subject... the reflection of one temperament in the mirror of another." [Nadel, 1988: 25]

En este juego espectral en el que se proyecta el otro como una prolongación de sí mismo, la «ficción biográfica» se ha convertido en «un genre bipolaire, où se déploie la relation du biographe au biographé, jusqu'à brouiller les limites avec le genre autobiographique» [Salha y Montluçon, 2007: 11]. De hecho, es fácil asociar la obsesión de conservar y acumular objetos, recortes de periódicos, pensamientos escritos de Kahn con la práctica de su propia creadora, ya que en muchos de sus espectáculos se opera este diálogo entre su interioridad y los acontecimientos que acechan a la humanidad (la inmigración en las costas españolas de *Y los peces no salieron a combatir contra los hombres*, el conflicto israelo-palestino en la franja de Gaza en *Venecia*, entre otros):

Pascal acumula recortes de prensa que es la manera más inmediata y precaria de relacionarnos con el mundo. Él va pegando fotos y artículos en este libro y una de las primeras fotos que el recorta es la de los cuerpos de 25 haitianos muertos, amontonados en la morgue, estos jóvenes murieron asfixiados en un camión que les transportaba un destino de esclavos. A Pascal no sólo le interesa la realidad. Pascal quiere

comprender la realidad mediante la representación de la realidad. [Liddell, 2006(a): 5<sup>104</sup>]

Se percibe un «efecto de transposición» en el que «Le biographe envisage le matériau historique de manière ludique et transgressive en vue de combler les lacunes documentaires ou d'explorer des voies nouvelles» [Fortin, 2011]. Justamente, al inicio de la obra, Liddell advierte que todo el espectáculo nace de documentos que dejó el protagonista, cumpliendo, de esta manera, con el pacto (auto)biográfico de Lejeune:

Antes que nada deciros que todo lo que váis (*sic*) a ver es el material que nosotros hemos recopilado acerca de Pascal Kahn, sus objetos, sus trabajos plásticos, sus apuntes, incluso las acciones que vais a ver son escenificaciones de unos dibujos que dejó Pascal con todas las anotaciones correspondientes, la música que debía sonar, etc. [Liddell, 2006(a): 2]

Sin embargo, pronto el lector/espectador se da cuenta de que no se trata de una biografía al uso, sino de una *mise en abyme* de una angustia, de un terror concreto del protagonista que motiva la empresa memorística. De hecho, desde el título mismo de la acción, se puede apreciar que el tema subyacente es la muerte y, desde este inicio, ya se contempla el uso del pretérito –«unos dibujos que dejó Pascal»– para referirse al protagonista masculino, por lo que la muerte parece haberle llegado. En este sentido, se puede hablar, más que de una biografía, de una tanatografía –altamente relacionada con las tendencias suicidas confesadas por la propia dramaturga– porque Liddell no pretende retratar la vida de Kahn, sino que selecciona un episodio concreto, decisivo que condiciona

---

<sup>104</sup> Este texto está publicado en formato digital sin fecha concreta de publicación, por lo que, para citar, tomo en cuenta la fecha de estreno de la obra, así como la paginación del documento en línea.

todo su devenir vital posterior, a la vez que abre un profundo diálogo con los otros individuos, pues «la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité» [Salha y Montluçon 2007: 23]. Su miedo a la muerte, su melancolía por conocer la finitud de la existencia, nace del fallecimiento de su abuela:

Pascal presencia la agonía terriblemente larga y angustiosa de un ser querido. Esto le hace tomar una conciencia excesiva tanto de su propio cuerpo como de su propia mortalidad, de manera que Pascal desarrolla un miedo atroz a la muerte y entra en un estado de pánico y de melancolía prácticamente incompatible con la vida. [Liddell, 2006(a): 1]

Frente a esta toma de conciencia, subyace una profunda angustia, un *anfaegtelse*, en el que no solo entra en consideración la finitud de la vida, sino también el devenir corpóreo:

el miedo a la muerte le sirve a Pascal para reafirmarse continuamente como hombre carne-hueso, era consumir la idea de que el cuerpo está por encima de la voluntad del hombre, era una confirmación ininterrumpida de la especie humana, como si Pascal fuese un gusano dentro de un cadáver dándose cuenta en todo momento de cual es su verdadero vínculo con la vida. [Liddell, 2006(a): 6-7]

La visión del cuerpo envejecido de la abuela provoca un profundo sentimiento de espanto y rechazo:

Era la primera vez que veía desnuda a una mujer tan vieja, tan monstruosa, tan amarga. En treinta años, de su abuela solamente había conocido la cabeza y las manos. Desde niño pensaba que tras la ropa se ocultaba un cuerpo sonrosado y liso semejante al de cualquier mujer. Y esta era la primera vez que la veía desnuda, envuelta en excrementos que no se distinguían del vientre que los expulsaba. [Liddell, 2006(a): 3]

Esta visión horrorizada del cuerpo-muerto manifiesta su abyección. En efecto, para Kristeva «lo abyecto» está estrechamente

relacionado con la materialización del fallecimiento porque encierra una correlación directa con el propio cuerpo, porque denota un «corps pourissant, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animal et l'inorganique, grouillement de transition, doublure inséparable d'une humanité dont la vie se confond avec le symbolique: le cadavre est la pollution fondamentale.» [Kristeva, 1980: 127]. Frente al cadáver de su abuela, Pascal Kahn apprehende su incapacidad de lucha; el reflejo de la imagen cadavérica alude a la incapacidad de su «yo» por alcanzar la ilusión de eternidad. Asimismo, Liddell revitaliza este debate al configurar un texto que dialoga con otras obras, lo que alimenta la dimensión espectral de la (auto)biografía a través de la intertextualidad, que, al fin y al cabo, revela un principio básico: todos estamos «hechos de la misma materia que los cadáveres» [Liddell, 2006(a): 3]. Todas estas voces (Unamuno, Freud, Mann, Auden, Spinoza, etc.) se conjugan con un único objetivo, definitivamente inalcanzable, el de superar este miedo a la muerte, domar el «sentimiento trágico de la vida» unamuniano. Por ello, Liddell reviste las páginas de su texto de diferentes dolencias corporales que se expanden como una epidemia: el cuerpo-enfermo (la abuela), el cuerpo-suicida<sup>105</sup>, el cuerpo-hambriento (los cuerpos proyectados en pantalla, muestra de la hambruna somalí). Al fin y al cabo, la corporeidad anuncia su caminar hacia la muerte desde nuestro nacimiento, lo que le convierte en un caníbal que devora, que se devora porque marca su triunfo «por encima de la voluntad» [Liddell, 2006(a): 4].

---

<sup>105</sup> «Se imaginaba caudillo de un ejército de infantes suicidas, marchando al frente de columnas perfectamente formadas, desfilando por una gran avenida camino de los rascacielos. Miles de niños desnudos abarrotando los ascensores, libres, y él pulsando el botón del último piso. Miles de niños arrojándose con convicción a través de las ventanas del último piso de los rascacielos, cayendo en manojos sobre las aceras, miles de niños sangrando sobre las aceras, miles de niños reventados que se confundirían con una tarta gigantesca.» [Liddell, 2006(a): 10].

En la acción *Te haré invencible con mi derrota*, estrenada el 24 de julio de 2009 en el XXXI Festival Citemor de Montemor-o-Velho (Portugal) y publicada en 2011, la dramaturga retoma esta cuestión del cuerpo-enfermo, próximo a la muerte, a la vez que experimenta la necesidad de expresar este miedo al devenir mortal humano asociado a la vejez, lo que recuerda la figura de la abuela de Pascal Kahn, cuyo cuerpo evidenciaba la abyección. Si en *Boxeo para células y planetas* Liddell redacta una «ficción biográfica» en toda regla al utilizar la tercera persona del singular como marca de despersonalización, pues la materia prima del relato surge de una invención de la creadora, en *Te haré invencible con mi derrota*, el protagonismo recae nuevamente en el «yo» de la dramaturga que dialoga con un personaje real, la compositora Jacqueline du Pré – cuya música resonaba ya en la angustia de Kahn–. Sin embargo, si la primera acción hace uso de un pacto (auto)biográfico para dar veracidad a su invención, en esta segunda, el texto se inicia *ex abrupto*: «Estoy aquí, Jackie, no te dejo, estoy aquí – no se escucha, pero lo susurro» [Liddell, 2011(b): 33]. Así pues, Liddell sin preámbulos lleva a cabo su personal biografía sobre un cuerpo-enfermo-muerto que resucita a través de su recuerdo ficcionalizado, basado en su necesidad de recurrir a cuerpos abyectos para operar un diálogo con el suyo propio, a la vez que manifiesta que la muerte es un vínculo común, por lo que la violonchelista se erige como una metonimia de la muerte. Sus apelaciones directas evidencian la incapacidad del ser humano por cambiar el devenir vital, pues todos caminamos juntos hacia la muerte, por lo que «pouvoir mourir cesse donc d'être une question privée de sens et l'on comprend que le but d'un homme soit la recherche de la possibilité de la mort.» [Blanchot, 2007: 118]

La esclerosis múltiple que sufría la compositora y que le llevó a su muerte a los 42 años marca el punto de partida de la obra, a la

vez que reivindica este juego espectral entre las dos mujeres en un cuerpo presente en constante envejecimiento<sup>106</sup>: «Quiero evitar el peligro de separarme de ti, Jackie, quiero ser un miembro eterno de tu cuerpo.» [Liddell, 2011(b): 35]. Este afán por formar parte del cuerpo del otro marca la débil frontera que separa a ambas, al tiempo que alude a un dolor imposible de colmar. Liddell quiere penetrar en este cuerpo-enfermo porque traduce su repudio a la humanidad, capaz de cualquier mezquindad para dañar al otro (guerra, tortura, insultos, etc.):

Pero hoy es un buen día, Jackie, hoy es un buen día. Y en los días buenos se prepara nuestra locura, nuestra enfermedad y nuestra muerte. La locura perfecciona nuestro pensamiento. La muerte perfecciona nuestra vida. Y por eso te digo, Jackie, que ojalá les hubiera conocido a todos ya muertos. [Liddell, 2011(b): 36]

Su dolor psicológico le tortura y siente la necesidad de formar parte de un cuerpo dolorido, de un cuerpo condenado a morir, para cesar con esta situación: «Y quiero que me empieces y me acabes. Empiézame y acábame. Haz conmigo lo que quieras.» [Liddell, 2011(b): 35]. Si la creación de un personaje ficticio tendía un puente con la relación de todos nosotros con la muerte a la vez que repudiaba su evidencia, en esta acción la dramaturga invita a una lectura diferente porque favorece un diálogo entre la vida y la muerte, entre lo que es y lo que ya no es, entre el presente y el pasado para, así, dar lugar a un testimonio único porque: «Ese espacio “entre medias” es un espacio de dolor, de dolor por estar entre los vivos y los muertos, entre lo más abyecto y lo más bello, entre uno mismo y lo que ya no es uno, es un espacio de renuncia y

<sup>106</sup> Esta cuestión también subyace en las acciones *Venecia* y *Anfaegtelse* cuando hace referencia a la diferencia de edad con David Fernández, por lo que el avanzar hacia la muerte, la madurez que conlleva el vivir acrecienta esta angustia por el morir, cada vez más cercano y más omnipresente.

afirmación violenta de esa renuncia.» [Cornago, 2011: 138]. Una renuncia que culmina por un reencuentro, tarde o temprano, en la llegada de la muerte, por lo que Liddell ya se reserva un espacio cerca de la violonchelista: «Soy la parte más pequeña del mundo. Guárdame, Jackie, te lo pido, guárdame.» [Liddell, 2011(b): 35]. Liddell recurre a la puesta en escena de sus deseos de muerte mediante una violencia que nace de su propia experiencia vital y que, por el mismo camino, se topa con la realidad social deprimente y mortífera que la rodea.

### 5.2.2. La puesta en escena del cuerpo

El paso de la escritura a la puesta en escena pone de manifiesto la presencia de lo que Ubersfeld denomina «un texte troué» a la espera de su representación porque «la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret» [Artaud, 2011: 524]. En efecto, el escenario aloja al texto un nuevo lenguaje dominado por los diferentes dispositivos escénicos que posee. Estos recursos, muchas veces recogidos en las acotaciones, se conciben, pues, como un paratexto que ilumina la carga simbólica del soporte textual al subrayar que el cuerpo sujeto del drama se vuelve nuevamente objeto. Sin embargo, Liddell apenas recurre a las didascalias en sus textos, compuestos desde un esquematismo que recuerda al *cannovacio* de la *commedia dell'arte*, dejando un amplio espacio para la improvisación, por lo que el texto se plantea, a su vez, desde su concepción de objeto:

La dramaturgia, rica en invención, deja un espacio importante a la imaginación, a los contrastes, a la transgresión. Se opone en efecto radicalmente a cualquier forma de ideal clásico basado en la búsqueda del equilibrio y de la armonía. Lo que la caracteriza antes que nada es su carácter múltiple, fragmentado, fraccionado, parcelado. [Garnier, 2012: 119]

El contenido textual solo parece transcribir la réplica del actor y apuntar las frases que deben aparecer en las proyecciones, por lo que la dirección de la obra se asume como una nueva creación artística totalmente subjetiva que corre en paralelo al texto y, por consiguiente, admite un amplio abanico de lecturas y montajes posibles.

Al ser la encargada de la dirección escénica de sus obras, las escenificaciones de Liddell confluyen en un objetivo común basado

en el recuerdo corpóreo desde el propio cuerpo. La directora teatral dota de plasticidad su composición y permite orquestar el significado del cuerpo con los diferentes elementos de la escena: «Los objetos, fuera de un espacio de tensión, son superficiales, artificiales e inertes, pero en el espacio escénico son las acciones las que dotan al objeto de culpabilidad y responsabilidad.» [Liddell, 2014: 46]. Si el cuerpo de la escritura no puede ser sustituido únicamente por la presencia del actor en escena, esta condición denota la presencia de una corporeidad escindida, fragmentada que solo puede contemplarse desde la heterogeneidad de los recursos. La elección del vestuario, de la iluminación o el sonido –la música es, sin duda, un acompañamiento muy fructífero en la representación de los textos de Liddell– enfatizan la omnipresencia corporal y ahondan en el mensaje que desprende. Si bien estos elementos son de una importancia capital, la preferencia por determinados objetos o la proyección de imágenes en pantalla adquiere una mayor *mise en abyme* de la corporeización de la escritura de Liddell. Como apunta Lehmann al referirse al teatro de Kantor: «Madera, hierro, tela, libros, vestidos y objetos extravagantes cobran una intensidad y una cualidad táctiles sorprendentes y difíciles de explicar [...] un espacio hechizado por los objetos.» [Lehman, 2013: 127]. Precisamente, la alta carga simbólica de los elementos que configuran la puesta en escena de los espectáculos de Liddell funciona como este hechizo kantoriano, como un imán que atrapa las conciencias y reivindica la responsabilidad del espectador:

Por su sobrecarga informativa visual [...], los montajes favorecen la vista que tiene un impacto inmediato sobre el sistema nervioso del espectador del que el intelecto queda excluido. Los elementos visuales y auditivos son, muchas veces, enigmáticos o funcionan disociadamente, por lo cual se crean tensiones provocadas por contradicciones [Hartwig, 2006: 217-218]

En efecto, el cuerpo escénico se transforma en un cuerpo-documento que contiene en sí solo la esencia de toda la propuesta dramaturgica al externalizar el drama corporal del «yo» en un diálogo con el resto de cuerpos presentes en la sala porque: «Los objetos, fuera de un espacio de tensión, son superficiales, artificiales e inertes, pero en el espacio escénico son las acciones las que dotan al objeto de culpabilidad y responsabilidad.» [Liddell, 2014: 46].

Esta idea del cuerpo-documento, término inspirado en la propuesta teatral de Peter Weiss, parte del presupuesto de un cuerpo que se mueve en un espacio de verdad, capaz de reconstruir una parte de la realidad en el magma de información difundida por los medios de comunicación. En este sentido, la corporeidad se basa en imágenes a menudo ya conocidas, o al menos familiares, que entroncan, a su vez, con una dimensión sociopolítica del cuerpo. Los objetos, la parte visible antes de la llegada del elenco, configuran el espacio sobre el que deambulará. Por tanto, alude a una primera percepción, ocular, del devenir del drama que abre un vaivén temporal entre el pasado y el presente: «On peut donc le [el objeto] conjuguer à la fois au présent (il est porteur de quotidien) et au passé (il est porteur de mémoire), ces deux aspects n'étant pas séparés par davantage qu'une cloison toute théorique» [Mattéoli, 2011: 60]. Los objetos comparten, pues, el escenario con el cuerpo del actor y, por tanto, revitaliza la escisión entre el propio cuerpo y la alteridad, a la vez que dota de sentido el acontecimiento escénico.

En *Yo no soy bonita*, *Venecia* y *Anfaegtelse*, la presencia de un micrófono remite al tono confesional de las piezas (el abuso sexual y la ruptura sentimental, respectivamente) al dar pleno protagonismo a la narración verbal. En la primera acción, esta confesión se ve reforzada por la aparición tanto de la estatua de un caballo como del

équino en vivo, cada uno en el lateral de la escena, por lo que Liddell lleva a cabo un vaivén entre ambos puntos constante en el escenario. Si la estatua fija, empequeñecida, representa el daño pasado, el caballo blanco permite enlazar su vivencia con el presente y, por tanto, confiere plena vigencia al conflicto interno de la dramaturga.

En *Lesiones incompatibles con la vida*, los enormes zapatos que calza la actriz, como dos mazacotes de cemento que parecen pesar demasiado para poder caminar con ellos, hacen referencia a la opresión social respecto a su decisión de no-maternidad, a la vez que se contrapone con el rostro de la actriz, escondida bajo la máscara de su propia foto de pequeña.

El jardín con árboles de *Boxeo para células y planetas* revitaliza el enfrentamiento entre la materia (el cuerpo proyectado en la vida del árbol) y la muerte (la tierra que recubre las raíces) a través de la colocación de individuos que se mantienen debajo del árbol, a su sombra, o encima en una clara actitud de resguardarse de esta tierra, imagen de las cenizas.

Mención aparte merecen los violonchelos de *Anfaegtelse*, *Venecia* y *Te haré invencible con mi derrota*: en las dos primeras acciones, son un instrumento intacto a punto de ser tocado por el músico para que resuene su sonido en todo el auditorio, mientras que en la tercera, cuatro violonchelos rotos se alinean como un claro símbolo del cuerpo, también roto, de la difunta Jacqueline du Pré.

Esta simbología de los objetos, que aluden al texto porque tienen una importante conexión con su discurrir, ponen de manifiesto su importancia como un medio que conecta la realidad de la dramaturga y la del espectador. En efecto, se ha podido comprobar a raíz de las acciones performativas de Liddell que se trata de objetos cotidianos, o, al menos, reconocibles por todos. En este aspecto, en el momento en el que se perciben en el escenario es

fácil asociarlos a un contexto, a un uso preciso. No obstante, Liddell trasciende dicha utilidad para encarnar los traumas que la persiguen. Ya no son meros objetos, sino que traducen emociones, duelen, anclan la experiencia en el imaginario colectivo. Así pues, la directora escénica logra crear una escena mediatizada, capaz de otorgar un sentido concreto a unos objetos desposeídos de su utilidad primera y, por tanto, re-materializados. Si bien esta primera mediatización es importante, la difusión de fotografías de cuerpos estáticos, de vídeos con cuerpos en movimiento o incluso de la materialización en pantalla de las palabras dan cuenta de un verdadero «dispositivo escénico intermedial» [Garnier, 2013: 403].

La directora muestra su voluntad no solo de estremecer al público, sino implicar su corporeidad en el desarrollo de la acción mediante la intermedialidad, entre la proyección de otros cuerpos y la presencia escénica de la actriz porque «el teatro como práctica corporal no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar.» [Lehmann, 2013: 373]. La inspiración del poder foucaultiana genera una nueva mirada en la que Liddell sale de su propio cuerpo para presentar las dolencias de cuerpos ajenos porque «la transferencia intermediática implica claramente una transferencia ética» [Garnier, 2013: 404]. Así pues, la violencia de su sufrimiento personal se traduce en la violencia de imágenes contundentes como serían los cuerpos hambrientos de los somalíes de *Boxeo para células y planetas*, la aparición repetida de la palabra *anfaegtelse* en el espectáculo homónimo, las fotografías tomadas de las imágenes difundidas en los telediarios durante el conflicto en la franja de Gaza de *Venecia* o la confesión escrita del abuso de *Yo no soy bonita*, que calan en el imaginario del espectador y le producen un escalofrío largo e intenso.

Todas estas proyecciones aluden a episodios, a sensaciones de la memoria colectiva, ya sea porque son temas tratados previamente por los medios de comunicación o porque traducen un sentimiento humano y, por tanto, compartido. Si la dramaturga hace de mediadora entre la escritura estática y el dinamismo del cuerpo, la directora prepara el escenario para que la corporeidad de la actriz no solo fluya de una coreografía previamente ensayada, sino transmita la heterogeneidad del «yo» en un diálogo intersubjetivo.

### 5.2.3. El cuerpo sobre la escena

Si «le théâtre est corps» [Ubersfeld, 2001: 224], el actor, sin duda, es teatro porque este, según advierte Abirached en *La crise du personnage dans le théâtre moderne*:

se constitue d'éléments appelés à s'inscrire dans un corps, sans cesser d'être fictifs, et dans une réalité sans cesser d'être hétérogène au monde quotidien, psychologique et social. Le comédien est le lieu où ces données virtuelles s'incarnent [Abirached, 2006: 70]

Si el comediante es el encargado de expresar la realidad de un personaje inventado desde su corporeidad, el trabajo polifacético de Angélica Liddell sitúa el cuerpo más allá de un simple instrumento que media entre dos realidades distintas (la suya personal y la del público), se configura como un órgano independiente, un nuevo lenguaje que parte del reencuentro con las sensaciones porque «tomar la palabra para dar cuenta (para contar) lo que pasó obliga a estar dentro y fuera a la vez de ese acontecimiento» [Cornago, 2012: 63].

Stanislavski reivindica la «memoria emotiva» como base del trabajo actoral, puesto que sirve para re-vivir los acontecimientos, las emociones que estos producen en el cuerpo. Esta búsqueda de la memoria corpórea hila los lazos que unen los cuerpos del actor y del espectador porque las emociones son una manifestación común y, por tanto, indisoluble del individuo. A través de su teatro pobre, Grotowski pregona a favor de una escena compuesta por un único actor que, ayudado de su gestualidad, es capaz de recuperar el cuerpo-vida (las emociones ya vividas), a la vez que plantea un cuerpo-memoria (las emociones por venir y, por consiguiente, compartidas con el público) porque «su búsqueda debe orientarse

de su interior al exterior, pero no para el exterior.» [Grotowski, 1984: 11]. Deleuze y Guattari, relejendo a Artaud<sup>107</sup>, en su *Anti-Œdipe* (1972), afirman el dominio del «corps sans organe», un cuerpo entendido como un flujo, como una experiencia instantánea, capaz de traducir las emociones, las vivencias pasadas porque «un corps plein quelconque, corps de la terre ou du despote [...] appartiennent à tous les types de société comme constante de la reproduction sociale.» [Deleuze y Guattari, 1972: 17].

Angélica Liddell exterioriza un cuerpo que recuerda y se recuerda, que presenta las marcas de su interioridad y de su conciencia social:

El cuerpo es un lugar de la memoria, un «depósito de pensamientos y sentimientos disponibles<sup>108</sup>» y, como tal, se puede vivenciar en la realidad del teatro cuando su aspecto y sus gestos evocan inesperadamente en el observador de un *recuerdo* en su propio cuerpo. [Lehmann, 2013: 334]

Se nutre de las enseñanzas del *body art* para traspasar la frontera del cuerpo-objeto o del cuerpo-sujeto y convertirlo en un medio, un cuerpo-actante, en búsqueda de la verdad humana. Si la actriz presente en escena nace del recuerdo corpóreo de la escritura y comparte el escenario con las imágenes y los objetos expuestos por la directora, su cuerpo físico alimenta el conjunto de elementos para crear una memoria colectiva y compartida. Su carne vivificada no solo sirve para exponer el sufrimiento de su existencia, sino que trasciende su «yo» en una búsqueda del sufrimiento universal al

---

<sup>107</sup> «L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement [...]

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.» [Artaud, 2011: 1654].

<sup>108</sup> Citado de Bourdieu, P. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Fráncfort, 1987.

traspasar la frontera entre lo visible y lo invisible. En este sentido, como apunta Artaud: «Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.» [Artaud, 2011: 554], por lo que el cuerpo, propenso al sacrificio, se ritualiza al fundir su cuerpo-vida con el cuerpo-memoria del público.

En *Yo no soy bonita, Venecia, Anfaegtelse* y *Te haré invencible con mi derrota*, la actriz se autolesiona, se corta la piel (piernas, dedos, tórax, etc.) con alfileres y cuchillas para materializar el dolor en una imagen física; se trata de una corporeización del recuerdo del dolor. En *La casa de la fuerza*, la dramaturga explica su llegada a la automutilación sobre el escenario:

Después de 15 años  
 ha habido hombres que me han dicho que me querían, pero  
 era mentira.  
 Y nos separamos por mi culpa,  
 porque yo me había enamorado con locura de otra persona.  
 Cuando digo enamorarme digo amar.  
 Estar dispuesta a darlo todo.  
 A dar tu vida.  
 A renunciar a tu propia vida para darle todo al otro.  
 Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él lo viera.  
 Y esa es la verdadera razón por la que me corto el cuerpo,  
 por amor. [Liddell, 2011(a): 52]

Esta prueba de amor pronto se convierte en un ritual sacrificial del desamor, de la desesperanza. En efecto, las constantes automutilaciones de Liddell adquieren el mismo valor que el cuchillo de *Anfaegtelse*, pues encierra un propósito casi metafísico del orden del episodio bíblico de Abraham. La herida visible traduce un sufrimiento emocional que fragmenta el cuerpo, que traduce la crueldad artaudiana, un cuerpo-mártir, en su sentido más etimológico, un cuerpo-testigo del re-conocimiento del misterio de la

humanidad. En *Yo no soy bonita*, los cortes simbolizan claramente el aterrador silencio de las niñas que han sufrido abusos. En *Venecia y Anfaegtelse* ahondan en la contraposición entre el dolor psicológico acaecido a raíz de la ruptura con David Fernández y el dolor físico, también presente en la sesión de gimnasio que realiza la dramaturga al levantar pesas. En *Te haré invencible con mi derrota* se mantiene esta dualidad, aunque ya no se trata de una plasmación del dolor por la ruptura sentimental, sino por una asociación con el cuerpo-enfermo de Jacqueline du Pré.

En cualquier de estos casos, Liddell lleva a cabo un procedimiento similar, puesto que, después de autolesionarse, la actriz frota sobre sus heridas manteles, sábanas, trapos de tela blanca. La sangre mancha el color inmaculado tal y como mancilla la conciencia del espectador, pues en el escenario queda expuesta la prueba del sufrimiento. Este cuerpo-ritual, cuyas heridas sangrantes dan cuenta de la materialidad del ser humano, fluye entre la vida y la muerte, entre estar a salvo y en peligro, para re-nacer constantemente delante de los ojos del espectador:

Los artistas conciben un procedimiento generador de una situación, pero esta situación debe estar sujeta a *imprevistos e indeterminaciones* que el intérprete habrá de solucionar por sí mismo en el momento mismo de la representación. La oposición entre *procedimiento y ejecución* es fundamental: algunas composiciones varían en función de la resistencia o de la capacidad física del intérprete. [Abuín González, 2008: 269]

Ya no nos enfrentamos a la representación mimética de un fragmento de vida, sino que los márgenes de la función encierran un acto de vida único, irrepetible. De hecho, la dramaturga no suele acumular más de dos o tres representaciones seguidas, por lo que se intensifica este componente ceremonial que ofrece su teatro. El cuerpo de la actriz se transfigura, supera la barrera del límite entre realidad y ficción para simbolizar al chamán que se cura a sí mismo

y a los otros. Su resurrección desde los confines de una ceremonia de sacrificio, de expiación apunta con el dedo directamente a los espectadores porque «la salvación del hombre reside en la aceptación de un sufrimiento incondicional» [Roudinesco, 2009: 22].

El público, sentado en su butaca en la oscuridad de la sala y enfrentado con su propia soledad, mira desde la distancia todos los cuerpos unidos en esta ceremonia teatral; todos recuerdan su propia corporeidad. Si, como apunta Hartwig, «Liddell hace resaltar el acto *voyeurístico* y obliga al espectador a reconocer que el monstruo no existe independientemente de su exhibición y de la asistencia de un público» [Hartwig, 2006: 222], la mirada *voyeurística* se desactiva porque Liddell consigue implicar este cuerpo invisible en su diálogo intercorporal del pasado para conjugarlo en presente, en la inmediatez del espectáculo. En la reflexión sobre el miedo a la muerte de *Boxeo para células y planetas*, se solicitan a los espectadores que se dirijan al teatro con «Radiografías, medicamentos, analíticas. Se les graba con la cámara» [Liddell, 2006(a): 8] para, posteriormente, realizar un *collage* con todos los elementos. Asimismo, en *Te haré invencible con mi derrota*, hacia el final de la acción, cuando se lleva a cabo la proyección en pantalla, la actriz se desplaza en el extremo del escenario más cercano al patio de butacas para contemplar ella también las imágenes proyectadas, mientras come un bol de palomitas. En este gesto se ubica la voluntad de traspaso de una corporeidad a otra, ya que, después de infligirse torturas físicas, su quietismo apela a la conciencia colectiva:

El cuerpo en escena es el pathos de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. [...] El cuerpo en escena debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador, debemos hacerle sentir culpable por su situación privilegiada sobre la tierra. [Liddell, 2014: 26]

Ambos cuerpos se convierten en co-partícipes de la obra dispuestos a mirar al cuerpo ajeno como extensión del suyo propio: «La presencia del actor no es un objeto, una inmediatez objetivable, sino copresencia en el sentido de una implicación inevitable del espectador en el acontecimiento.» [Lehmann, 2013: 250]. En definitiva, las acciones performativas de Angélica Liddell presentan una verdadera estética del cuerpo porque muestran una corporeidad múltiple; un cuerpo recordatorio del camino entre la vida a la muerte, entre el pasado, el presente y el futuro que nos espera.

### 5.3. El dolor desde la violencia poética

Si la escritura permite recoger momentos pasados y la puesta en escena, junto al juego actoral, otorga plasticidad a la composición y conjuga todo en presente, en el aquí y ahora de la representación, nos encontramos inevitablemente ante un producto premeditado que se ofrece, en el caso de las acciones performativas de Liddell, al lector/espectador casi como una ofrenda. Esta idea de premeditación y, por tanto, de intencionalidad en la búsqueda de un efecto concreto en el momento de recibir el fruto de la creación entronca directamente con lo que se ha ido avanzando a lo largo de este capítulo acerca de la estética de Liddell. En efecto, su discurso parte del «yo», de un «yo» dolorido, que se expresa metonímicamente como una extensión del dolor de la humanidad, pues son dos entidades que corren en paralelo en el devenir vital, al tiempo que favorece la recopilación de una memoria íntima y colectiva. A tal efecto, las obras de la dramaturga son una prolongación de ella misma, una reescritura constante que se anuncia como una descarga intensa de sentimientos y emociones; una mezcla de imágenes y metáforas de sí misma basada en la exploración del dolor desde su propia condición, en otras palabras, se trata de una inspección desde, lo que Lehmann denomina «la mimesis en el dolor»:

La mimesis del dolor significa principalmente que el tormento, la tortura, el sufrimiento físico y el horror son imitados y sugeridos de forma engañosa, de modo que surge una empatía dolorosa con el dolor *actuado*. Pero el teatro posdramático pone en práctica la mimesis *en* el dolor. Esto ocurre cuando la escena se equipara a la vida; cuando cae de su banalidad real y se golpea contra ella, aparece entonces el temor por la integridad de *los actores* y se efectúa una transición desde un

*dolor representado a un dolor experimentado en la representación.* [Lehmann, 2013: 374]

Así pues, el dolor ya no es tratado como un tema principal, sino como un elemento auxiliar –en el sentido de acompañar– presente tanto en el texto como en el cuerpo actoral, cuyo desenlace reside en el efecto de choque que produce. Si en el capítulo anterior este efecto de choque se podía percibir en las tres dramaturgas al inmiscuir al lector/espectador en la cotidianidad de unos personajes que permiten desdibujar la frontera entre la realidad y la ficción y, por tanto, logra una mayor identificación con las vivencias de los protagonistas, en las acciones de Liddell el *shock*, sin duda inspirado en el pensamiento de Artaud, nace de la experiencia de verdad, de estar frente a un fragmento de la vida misma de la que todos somos testigos. Como recuerda Lehman: «La dimensión teatral es la estructura de un *shock* cuya excitación no está sujeta a un objeto, un horror que no es ocasionado ni por la historia, ni por una circunstancia, sino por el horror mismo.» [Lehmann, 2013: 252]. Precisamente en este *shock*, en esta indagación en el horror desde el propio horror, se encuentra este afán de re-crear un dolor auténtico, basado no solo en la veracidad de las experiencias que la dramaturga narra, sino en el dolor y la violencia que aflige sobre su cuerpo, en el dolor y la violencia que expresan sus palabras.

Así pues, la conjugación de todos los cuerpos, de todas las máscaras que configuran la dramaturga-persona se revela como una epifanía en la que la pasión se erige como la única vía de reconocimiento posible, pues nace de la necesidad y el deseo [Liddell, 1993(b)] de expresión misma de este dolor. En este aspecto, la pasión liddelliana se puede asociar al concepto de rabia según lo define Arendt en su ensayo *Sobre la violencia* (1969):

La rabia no es un absoluto una reacción automática ante la miseria y el sufrimiento como tales; nadie reacciona con rabia ante una enfermedad incurable, ante un terremoto o, por lo que nos concierne, ante condiciones sociales que parecen incambiables. La rabia sólo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican. [Arendt, 2010: 85]

Liddell expresa, entonces, su malestar personal y social mediante la rabia, la violencia porque su vida se re-encuentra en otras vidas, porque su sufrimiento también emula al nuestro frente a la pasividad del devenir humano ante su experiencia íntima y los horrores de nuestra sociedad. En este aspecto, como menciona Gutiérrez Carbajo, Liddell plantea, en este diálogo constante con el otro, una transgresión:

está animada por un espíritu de transgresión, que, como en Foucault, Bataille, Blanchot y otros autores, trasciende los planos de lo político y de lo ético, y llega hasta la esfera de lo epistemológico y lo ontológico. Está planteando cuestiones que afectan al ámbito del conocimiento y de la propia existencia. [Gutiérrez Carbajo, 2009: 90]

Se trata, pues, de una agresión hiriente en la que el individuo sirve de vaso comunicante entre las dos realidades. El abuso de *Yo no soy bonita* y la ruptura amorosa de *Anfaegtelse* y *Venecia* se contraponen, como ya se ha subrayado anteriormente, con el maltrato que sufren otras niñas y los ataques en la franja de Gaza, respectivamente. Para ello, la dramaturga recurre a lo que ella misma denomina la «violencia poética», metáfora de una violencia real frente a las imágenes difundidas en los *mass medias*:

La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de violencia informativa. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. La violencia poética es por tanto un acto de resistencia contra la violencia real. Es decir, la violencia ética es necesaria para combatir la violencia real. Pero por encima de todas las cosas la violencia poética pone a prueba la conducta moral de la

sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables, siempre inaceptables para los bienpensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible. [Liddell, 2003: 106-107]

A través de la confrontación de esta verdad personal, intransferible, pero, al fin y al cabo, compartida, Liddell se adentra en la sensibilidad del lector/espectador, despertando sentimientos y emociones, como cualquier obra de arte. De hecho, al inicio de su obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Liddell hace especial hincapié en su afán de escribir sus textos desde el prisma de la belleza: «Siempre quiero escribir otra cosa, siempre quiero escribir algo bueno, algo realmente bueno, algo bello, algo realmente bello, siempre quiero escribir LO BUENO y LO BELLO» [Liddell, 2009(a): 7]. ¿Por qué si su propósito es crear obras bellas nos encontramos con obras de una violencia sin parangón? ¿Lo bello y la violencia pueden correr en paralela? ¿Por qué cuando se lee o se ve una acción de Liddell tanto ella como nosotros estamos al borde de un precipicio? Posiblemente, la noción de belleza a la que alude Liddell en su pieza está estrechamente relacionada con la categoría de «lo sublime», impulsada por Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* y, posteriormente, por Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, así como en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Ambos pensadores ponen de manifiesto que la ética empieza a desligarse del arte y promueve una mayor libertad en sus manifestaciones. Con ello, la noción de belleza que regía el «buen gusto» de cada época deja espacio a la fealdad, a la distorsión y otras creaciones que no encajaban con los cánones establecidos [Danto, 2005]. Según recalca Jean-Luc Nancy, en *Une pensée finie*, bajo el epígrafe «sublime fini» se enmarca la toma de conciencia de los límites

definitorios del ser humano, que desplaza la visión del horror desde el interior del sujeto hacia su propia corporeidad.

Para Liddell: «lo bello empieza cuando lo comprensible, lo mensurable, lo explicable queda en suspenso» [Liddell, 2014: 116]. Esta latencia abre, entonces, una nueva mirada en la que lo bello no es por sí solo bello, sino que revela un acercamiento sensible a la realidad que la envuelve:

Cuando la imaginación se encamina hacia la creación de la belleza, asumiendo una mirada estética, tiene como objetivo fundamental, no el de aprehender una comprensión más racional de la realidad, en el sentido de conceptos o ideas más objetivas, sino de captar de una manera más *sensible* la realidad. [Zapata Ruiz, 2007: 33]

De modo que el concepto de belleza choca directamente con su violencia poética, pues si, por un lado, sus obras buscan alejarse de la mera composición informativa y, por otro, exploran el dolor desde el dolor mismo –un sentimiento no especialmente bello–, se asocia a lo otro, aquello que uno busca, pero no logra encontrar porque la realidad que nos rodea no permite exprimirla; por lo que, como afirma la dramaturga: «Solo quiero convertir la información en horror. Solo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real.» [Liddell, 2014: 41].

Liddell parece plantear sus acciones como una penitencia, como un castigo de sí misma, que pretende devolver la parte que corresponde a cada individuo. De ahí que los personajes encarnados y su propia historia plasmada en los escenarios no sean bellos, sino que se relacionan con otras coordenadas propias de la fealdad, el mal y la inagotable violencia sobre los cuerpos. En las piezas *Y como no se pudrió... Blancanieves*, *Belgrado. Canta el misterio del cuerpo glorioso* o en la acción performativa *Yo no soy bonita* la atracción por un cuerpo bello envilece el comportamiento

humano. En efecto, su peculiar *Blancanieves* es violada incesantemente por los oficiales que gozan de su cuerpo y de su belleza y que, cuando decide desfigurarse, las violaciones de los soldados se vuelven más brutales. Agnès de *Belgrado* morirá a manos de su hermoso amante caucásico, poniendo de manifiesto que alcanzar la belleza conlleva un castigo fatal. Y la acción *Yo no soy bonita*, desde el título mismo, evidencia la negación de su belleza frente al abuso sexual que ha sufrido Liddell de niña. En este sentido, la estética de Liddell es fruto de una rebelión en contra de una posible salvación desde lo inminentemente bello: «Ningún hombre ha conseguido igualar en belleza a una mujer airada./El destino de la belleza está, por tanto,/en manos del desgarró.» [Liddell, 2008(c): 32].

Esta lucha obsesiva que parece atormentar a la dramaturga es incansable. Pero, a la vez, de alguna manera, se trata de una búsqueda inaccesible. Ya San Gregorio de Nisa, en el siglo IV, en *Sobre la vida de Moisés*, advertía que «si lo bello es en sí infinito, necesariamente el deseo de quien aspira a participar en él será coextensivo al infinito y no conocerá reposo» [Nisa, 1993: prefacio, 7]. Así pues, como ella misma apunta en su artículo «El teatro de la pasión», la crisis estética que produce esta belleza contemplativa inalcanzable pone de relieve los verdaderos problemas sociales, ya que la búsqueda de lo bello se convierte en una responsabilidad de orden moral en la que la crueldad representa la pureza, o, al menos, la purificación:

El acontecimiento escénico como posibilidad implica someter al lenguaje estético a un estado permanente de crisis. La crisis estética se halla vinculada a una beligerancia política, a una militancia civil. Habitar la crisis del lenguaje estético tiene que ver con una reconfiguración profunda de lo social, significa enfrentar la ambición intelectual a la iconoclasia castradora, implica un esfuerzo de comprensión más allá de

las apariencias, de los comúnmente establecido, la crisis estética tiene que ver con el progreso y no con la inmutabilidad, con la posibilidad de cambio y no de inmanencia, la crisis estética tiene que ver con una responsabilidad moral con respecto a la problemática del mundo y de lo bello, la problemática del mundo es también la problemática de lo bello. [Liddell, 2007(e):40]

Sus acciones performativas no configuran una manera de aprehender el «yo» como una mera purgación, sino que contempla su drama personal a la luz de otros colectivos porque el desnudamiento constante de la dramaturga desnuda, a su vez, al lector/espectador, lanzado en la cruda realidad de una humanidad cada vez menos humana, en un espectáculo en el que el «yo» de Liddell es la única boya visible en el mar de tormentos:

Aportar el dolor personal, aportar el Yo tan desnotado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hace recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. [Liddell, 2010: 245]

De manera que se intensifica una exploración de la fealdad, de lo repugnante, de la monstruosidad porque, como ella misma afirma: «quiero hablar de la monstruosidad porque participo, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso.» [Liddell, 2014: 25]. Si nos fijamos en la definición de la RAE, el término monstruosidad acepta dos acepciones: «Desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular» y «Suma fealdad o desproporción en lo físico o en lo moral». La idea de monstruosidad se define desde el físico, la moral y la estética, pues se asocia a la fealdad y la anormalidad, que pone de manifiesto la

relación directa con el otro y, más concretamente, con su mirada sobre el objeto considerado monstruoso.

Así pues, Liddell se define desde esta monstruosidad y se propone entablar una cruzada por la comprensión de este monstruo íntimo. Ya en su temprana obra *Frankenstein*<sup>109</sup> la dramaturga pone de manifiesto la estrecha relación entre la fealdad física y la monstruosidad moral de la sociedad a través de la recuperación del monstruo de Mary Shelley, marginado y enfrentado a una humanidad que lo deseaba y lo rechaza sin contemplación por su simple apariencia. Poco a poco, los personajes de Liddell ya no parecen seres cosificados –excepto los tullidos de *La falsa suicida* y *El año de Ricardo*–, sino que su propia condición monstruosa, escondida bajo sus conductas, sus palabras, sus actos y, por tanto, no puede ser percibida con una simple mirada. Según los postulados de la psicología analítica desarrollada por Jung, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, la monstruosidad se plantea, entonces, como un arquetipo que define al individuo en su totalidad, puesto que representa la parte contingente del ser humano. Y, por ello, la violencia poética que emplea Liddell dosifica este exceso de realidad que es el producto de una verdad íntima que logra transferir al lector/espectador, subyugado ante sus propios fantasmas, porque nada parece fingido, sino que se penetra en el espectáculo con la misma intensidad con la que uno vive. Teatro y vida, vida y teatro, dos sustantivos que juegan y se conjugan en la dramaturga como la parte de un todo, como la Angélica que es, y será, testigo viviente de un tiempo de angustia y terror, de una búsqueda inminente de un futuro siempre por venir.

---

<sup>109</sup> Esta obra, una reescritura de la novela homónima de Mary Shelley, se estrenó en enero de 1998 en la sala Cuarta Pared de Madrid como pieza teatral de títeres, siguiendo la técnica japonesa bunraku, pero, en 2009, se edita como poemario de versos libres.



## **VI. QUINTO ACTO: CONCLUSIONES**

Tras recorrer los diferentes actos que recogen la dramaturgia de Itziar Pascual, Laila Ripoll y Angélica Liddell publicada hasta el año 2010, es indudable que nos enfrentamos a tres maneras – retomando la fórmula de Lope de Vega– de hacer teatro en nuestros tiempos. Si bien el punto de partida de esta investigación recaía en la exploración de una misma generación de autoras y, más concretamente, de las que nacieron en la década de 1960, cada una de ellas plantea la escritura de sus obras desde tres prismas distintos, que, en algunas ocasiones, se acercan y, en otras, se alejan sustancialmente. Por ello, para el estudio del corpus textual de las tres dramaturgas, me ha parecido más fructífero relacionar las diferentes piezas según los temas en ellas desarrollados para, así, re-crear una especie de cartografía temática que abriera un diálogo entre las autoras.

Para iniciar este diálogo, el primer acto de este estudio, «Contextualización de las tres dramaturgas», ha sido fundamental llevar a cabo un análisis del contexto histórico y teatral, compartido por las tres escritoras, para un pleno entendimiento tanto de su producción como de su recepción. Así pues, todas ellas se inician en el panorama teatral de los años de 1990, momento de pleno auge de las salas alternativas, verdaderos hervideros de las nuevas creaciones escénicas, relacionadas estrechamente con diversos centros de formación como la RESAD, el desaparecido CNNT u otros talleres de perfeccionamiento. Este hecho conlleva la profesionalización de su actividad, pues todas ellas asumen diferentes facetas (dramaturgia, dirección escénica, juego actoral,

crítica teatral, profesorado, etc.) que no solo evidencia su compromiso con el devenir del género, sino también ahondan en su conocimiento compartido de ciertas técnicas discursivas y escénicas. En efecto, la mayoría de sus creaciones, excepto cuando se trata de escenificar un hecho histórico concreto, presentan una condensación espacial, que favorece un ambiente asfixiante a menudo claustrofóbico, así como temporal, que permite crear piezas en suspensión, es decir, constantemente actualizables en cada época de lectura/montaje. A su vez, desde los distintos *dramatis personae* se aprecia que la línea argumental suele contener pocos personajes, lo que no solo otorga un carácter más íntimo e intenso a sus producciones, sino que fomenta el uso del monólogo como forma de predominante de expresión, que ya no se dirigen al resto del reparto, sino que atacan directamente las conciencias de los lectores/espectadores. En este sentido, el uso extendido, por parte de Laila Ripoll e Itziar Pascual, mayoritariamente, de parejas binómicas despersonalizadas (Él-Ella, Hombre-Mujer, etc.) que permite una universalización de los temas tratados, aunque, en otros casos, también adquiere relevancia la utilización de nombres específicos con una alta carga significativa que, de alguna manera, determina, o mejor dicho, predetermina su condición (como sería el nombre de Amparo presente en *Pared* de Itziar Pascual y *Que nos quiten lo bailao...* de Laila Ripoll). En el caso de Angélica Liddell, convertida ella misma en personaje de muchas de sus producciones, otorga su propia voz, su «yo» más íntimo, por lo que sus obras se tiñen de un velo autoficcional sumamente característico, a través del cual se opera una total personalización, e incluso, una asociación entre la vivencia de dichos personajes y la suya particular.

Por otro lado, la evidencia del pobre legado femenino que les precedieron, es decir, la falta de referentes que facilite una identificación con otra voz anterior desemboca en su contribución al

rescate de determinados temas con cierta necesidad de llenar un vacío todavía muy presente en los escenarios. Y, precisamente, este vacío se plasma en una aparición casi unilateral de voces femeninas, que favorece tanto la visibilidad de las artistas en sí – para ser ellas mismas un referente en las generaciones venideras– como la creación de un espacio de denuncia cercano a sus propias experiencias, traumas y anhelos. Bajo esta premisa, las obras de las tres dramaturgas requerían un recorrido por el pensamiento psicoanalista, así como feminista, puesto que fomentan la reflexión intersubjetiva, es decir, del «yo» y del otro, según la división en dos polos determinados y, a su vez, determinantes: un sector masculino, presentado como el centro, la autoridad, y otro femenino, convertido en máxima expresión de lo periférico y, por consiguiente, en una figura sometida a la autoridad del hombre.

Así pues, las obras de las tres dramaturgas se inscriben en la búsqueda de la identidad femenina tanto dentro de las paredes domésticas, con la puesta en escena de mujeres cercanas a nuestra cotidianidad, recogidas en el tercer acto de este trabajo, como fuera de ellas, mediante la recuperación de voces históricas ya sean mundialmente conocidas o totalmente anónimas, retomadas en el segundo acto. Con ello, se constata la voluntad de las autoras por construir una historia personal y colectiva de las mujeres, vistas como un elemento subversivo que debe alejarse de los valores patriarcales, no solo en la utilización de un marco re-conocible, sino de un expreso deseo de recoger voces silenciadas o, al menos, no siempre contempladas durante determinados períodos históricos.

Para Pascual, dicha recreación adquiere grandes dotes poéticas, lo que evidencia no solo su sensibilidad respecto a esta cuestión, sino el lugar desde el que parte para construir su discurso: la emoción vindicativa. En cambio, la escritura de Ripoll, si bien presenta potentes soliloquios, se basa en una revisión histórica en la

que los datos, la verdad de los hechos, se configuran como el origen de cualquier cuestionamiento. Por su parte, Liddell, frente a su propia condición de mujer, explora, desde una violencia desgarradora, las cuestiones que atañen a su propia corporalidad, ya que, como ella misma repite incansablemente, «mi cuerpo es mi protesta», por lo que su lucha se concentra en negar la afirmación de su cuerpo-mujer visto como un cuerpo-objeto. Esta actitud es sumamente reveladora, puesto que muchos de los atributos que definen a las «mujeres-bisagra» mantienen una gran relación con la corporeidad: los golpes de la violencia machista, el estigma del embarazo o el aborto, así como el desarrollo de una sexualidad liberada de su condición uterina.

Si bien la mujer se erige como un marco común, las tres dramaturgas también centran su atención en otros asuntos que afectan a toda la comunidad y, más concretamente, a los más desfavorecidos, a los más marginados, convertidos en meras portadas de los medios de comunicación, lo que pone de manifiesto su compromiso social, además de la fuerte interconexión que presenta el conjunto dramático de las autoras. En efecto, al igual que la búsqueda de la visibilidad femenina, la aparición de algunos colectivos como los jóvenes en situación laboral precaria, los niños o los inmigrantes favorece otro diálogo con la historia, o mejor dicho, con la intrahistoria en cuanto al hecho de que nosotros mismos formamos parte de la historia en curso. De ahí que las tres dramaturgas contemplen las realidades oprimidas como una metáfora de una sociedad con cada vez menos valores. Claro ejemplo de ello es la animalización que sufren algunos de los personajes de Pascual y Liddell, pues si bien disponen del lenguaje para comunicarse, su deshumanización es síntoma de una sociedad enferma. Los continuos intentos de domesticación, de sumisión se plantean como una metáfora del propio control que instauran los

gobiernos sobre sus ciudadanos, por lo que se abre un diálogo directo con los perpetradores de una tiranía asfixiante supuestamente democratizada.

Al ofrecer diferentes escenarios posibles, diversas manifestaciones de conflictos muy vigentes en el imaginario colectivo, las autoras buscan reajustar la mirada del lector/espectador mediante una profunda labor de autocuestionamiento, un diálogo entre lo propio y lo ajeno, para la construcción de una identidad femenina, pero también masculina y social. Bajo este prisma se entiende con mayor facilidad el verdadero motivo que mueve a las dramaturgas en la creación de un imaginario colectivo compartido, pues abren las cicatrices del pasado y del presente no solo para instruir de lo ya sucedido a las generaciones venideras, sino para asimilar estas situaciones, estos errores y vacíos, para, así, configurar un futuro conjunto.

Mención aparte merece la dramaturgia de Angélica Liddell, pues ya desde la elección de su apellido artístico se evidencia un sustrato infantil latente muy presente en sus composiciones. Si bien la dramaturga critica duramente el estamento familiar, propenso a las mayores perversidades sobre los más pequeños, víctimas y futuros verdugos de atrocidades, la importancia del universo de la infancia en la cosmovisión liddelliana no solo remite a este componente temático, sino que encuentra su propio correlato en la estructura de sus piezas. En efecto, la autora recrea con suma frecuencia la materia cuentística, el «érase una vez», como un sustrato sobre el cual, del mismo modo que ocurre con la actualización de un mito, busca trascender el inconsciente colectivo para desajustar la materia simbólica compartida por todas las generaciones que han crecido con los cuentos de hadas. En otras palabras, ahonda en este legado ritual de la escena al volver su mirada hacia los orígenes que marcan la constitución de cualquier

ser humano, por lo que, frente a una posible recreación onírica, la dramaturga condena la visión masculina de la belleza femenina a la espera de su príncipe azul, la pervierte y la transforma en verdaderas pesadillas, en fragmentos de una realidad monstruosa.

Si en las dramaturgias de Itziar Pascual y Laila Ripoll, se puede apreciar cierta coincidencia en la escritura de temas de índole histórica y social, que responde a una necesidad de huir de la hipocresía y denunciar las diferentes prácticas erróneas que se llevan a cabo en nuestra sociedad, el caso de Angélica Liddell se desvincula, de alguna manera, de ello. De ahí que el cuarto acto de este estudio, «De un “yo” a otro. La estética de Angélica Liddell» se centre únicamente en su poética particular y, más concretamente, en sus acciones performativas, iniciadas a partir de 2003, y que dan cuenta de una profunda radicalización de su propuesta escénica. Si el peso de la memoria es sumamente importante en las dramaturgias de Pascual y Ripoll, en Liddell encuentra su correlato en la recreación de sus vivencias, es decir, en la revisión de su pasado personal, pues su corporeidad se erige como un recordatorio sobre el que se inscribe su propia historia. De ahí la importancia de situar el legado autobiográfico en el teatro de la dramaturga como una prolongación del juego de máscaras que ella misma utiliza, ya evidente desde el apellido escogido, para la confluencia de todos sus «yoes». De manera que frente a los juegos especulares que promueven el diálogo entre el «yo» y la alteridad en la construcción de una historia personal y colectiva, Liddell se convierte en el propio espejo que reenvía su reflejo sobre el lector/espectador. En este aspecto, la memoria de su «yo» más íntimo se expresa a través de la figura del rapsoda que explora la heterogeneidad de su ser en un diálogo inter e intrasubjetivo. Su experiencia particular corre en paralelo a otra universal, dotando la escena de un componente ritual que refuerza el efecto catártico, terapéutico del «yo» en relación con

los otros. Para ello, Liddell representa imágenes visuales de suma violencia, máxima expresión de un dolor físico y psicológico, en la que el cuerpo omnipresente y omnipotente sufre de los horrores de la vida misma para, así, convertir el dolor en una verdad por sí sola, en una metáfora del entramado social que la rodea.

En definitiva, este estudio ahonda en la figura de tres dramaturgas de una increíble riqueza, todavía demasiado poco reconocida. Aunque parecen haber logrado superar, parcialmente, los impedimentos económicos para poder representar sus obras en las salas de teatro –con mayor efectividad en el caso de Ripoll y Liddell, pues ambas poseen sus propias compañías teatrales–, también resulta evidente que son autoras de una vigencia y de una fuerza deslumbrantes, por lo que, como apunta Itziar Pascual en su reciente ensayo *La AMAEM Marías Guerreras: Asociacionismo de mujeres y acción cultural*: «La tarea, el camino, el esfuerzo y la creación continúan...». ¡Y que así sea!



## VII. CAE EL TELÓN: BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. Bibliografía general

#### 7.1.1. Libros

ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 2006.

ADORNO, T., *Teoría estética*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.

ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

ALBERTI, R., *Numancia*, Ediciones Turner, Madrid, 1975.

ALONSO DE SANTOS, J.L., *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998.

ÁLVAREZ ANTUNEZ, B.M., *Folklore popular*, Ittakus, Jérez, 2009.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Á., *La metáfora y el mito*, Cuadernos Taurus, Madrid, 1963.

AMORÓS A. [et al.], *Letras españolas: 1976-1986*, Castalia, Madrid, 1987.

ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979.

ANTELME, R., *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1978.

ARENDRT, H., *Sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 2010.

ARIAS CAREAGA, R., *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Laberinto: Arcadia de las letras, Madrid, 2005.

ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza Editorial: Clásicos de Grecia y Roma, Madrid, 2007.

ARTAUD, A., *Oeuvres*, Gallimard: Quatro, Paris, 2011.

- AZNAR SOLER, M. (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, CITEC, Barcelona, 1996.
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. Y VILVANDRE DE SOUSA, C. (coord.), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Universidad de Castilla-La-Mancha, Ciudad Real, 1999.
- BARTHES, R., *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil: Écrivains de toujours, Paris, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.
- BAUDELAIRE, C., *Le spleen de Paris*, Le livre de Poche, Paris, 1998.
- BAUDRILLARD, J., *L'échange impossible*, Éditions Galilée, Paris, 1999.
- BAUDRILLARD, J. Y GUILLAUME, M., *Figuras de la alteridad*, Taurus: La huella del otro, México D.F., 2000.
- BEAUVOIR, Simone de, *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Gallimard: Folio, Paris, 2008.
- BECKETT, S., *Fin de partida*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Esperando a Godot*, Tusquets: Fabula, Barcelona, 2007.
- BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 2004.
- BERENQUER, Á., *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1996.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. (ed.), *El humor y la risa*, Fundación Autor, Madrid, 2001.

- BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1980.
- BLANCHOT, M., *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
- \_\_\_\_\_, *L'espace littéraire*, Gallimard : Folio Essais, Paris, 2007.
- BLESA, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica n.º4, Zaragoza, 3 vols.
- BONNEROT, S., *Visages du théâtre contemporain*, Masson et Cie, Paris, 1971.
- BORNAY, E., *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Cátedra, Madrid, 1994.
- BORRÀS CASTANYER, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Utopías del relato escénico*, Fundación Autor, Madrid, 1999.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *La escena imposible ante el globo mundial*, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz, 2003.
- BORTOLUSSI, M., *Análisis teórico del cuento infantil*, Alhambra, Madrid, 1985.
- BOURDIEU, P., *La domination masculine*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.
- BRECHT, B., *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- BROOK, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- BUENO, A., *Sancha, Zahra y Raquel: Trilogía de mujeres medievales*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009.

- BUERO VALLEJO, A., *Obra completa: II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_, *La tejedora de sueños / Llegada de los dioses*, Cátedra, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El futuro del teatro y otros ensayos*, Col·lecció Debats, Valencia, 1999.
- CABAL, F., *Dramaturgia española de hoy*, Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2009.
- CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.
- CAMUS, A., *L'état de siège*, Gallimard: Folio Théâtre, Paris, 1998.
- CANDYCE L. y GABRIELE, J.P., *Teatro español del Siglo XXI: actos de identidad*, Editorial Teatro, Winston-Salem, North Carolina, 2009.
- CASADO, A., ENCARNACIÓN, E. Y GREGORIO, A. (eds.), *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Editorial Castalia: Colección Albatros, Madrid, 2005.
- CENTENO, E., *La escena española actual. Crónica de una década: 1984-1994*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1996.
- CERVANTES, M., *La destrucción de Numancia*, Editorial Castalia: Clásicos, Madrid, 1994.
- CHECA PUERTA, J. E. (ED.) y GARCÍA TIRADO, M.A. (coord.), *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Instituto Superior de Formación del Profesorado, Madrid, 2007.
- CORNAGO, Ó. (ed.), *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Éticas del cuerpo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2008.
- COUSILLAS RODRÍGUEZ, M., FERNÁNDEZ ROCA, J.Á., CANELO LÓPEZ, P. y JARAZO ÁLVAREZ, R. (eds.), *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio, Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP)*, SELICUP y Universidade da Coruña: Servicio de Publicacións, 2006.

- CRUZ, J. y ZECCHI, B. (eds.), *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria, Barcelona, 2004.
- DANTO, A.C., *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- DE CERTEAU, M. *La culture au pluriel*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- DE DIEGO, E., *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Siruela, Madrid, 2011.
- DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- DE NISA, G., *Sobre la vida de Moisés*, Ciudad Nueva, Madrid, 1993.
- DENIS, B., *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.
- DEUSTUA, P., *El duelo en la inmigración: implicancias psíquicas y propuestas psicoterapéuticas*, Universidad Complutense de Madrid, 2005 (tesis doctoral).
- DIDEROT, D., *Le neveu de Rameau et autres textes*, Le livre de poche, Paris, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Jacques le fataliste et son maître*, Gallimard: Folio classique, Paris, 2006.
- DIDIER, B., *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France: Écriture, Paris, 1991.
- DOMÉNECH RICO, F., *Teatro breve de mujeres (siglo XVII-XX)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- DORFLES, G., *Elogio de la inarmonía*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- FERNÁNDEZ MORALES, M., *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta de lucha contra la violencia de género*, Ediciones KRK: Alternativas, Oviedo, 2002.

- EGAN, S., *Mirror talks. Genres of crisis in contemporary autobiography*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999.
- FAIVRE, A., *Les contes de Grimm: mythe et initiation*, Circé : Topologie de l'imaginaire, Paris, 1978.
- FLOECK, W. y VILCHES DE FRUTOS, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004.
- FLOECK, W., *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen, A Francke Verlag Tübingen und Basel, 2003.
- FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Histoire la sexualité : L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Histoire de la sexualité : Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1996.
- FREIXAS, L., *Literatura y mujeres*, Destina, Barcelona, 2000.
- FREUD, S., *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Lo siniestro*, Hesperus, Barcelona, 1991.
- FRITZ, H. Y PÖRTL, K. (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Edition tranvía, Berlín 2000.
- GABRIELE, J.P. (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Vervued, Frankfort, 1994.
- GALA, A. *Las cítaras colgadas de los arboles/ ¿Por qué corres, Ulises?*, Espasa Calpe: Austral, Madrid, 1994.
- GARCÍA GUAL, C., *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Madrid, 1997.

- GARCÍA-PASCUAL, R. (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Castalia Ediciones, Madrid, 2011.
- GARNIER, E. *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Artezblai: Colección Teoría y Práctica núm. 12, Bilbao, 2011.
- GIL CALVO, E., *Media miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998.
- GIMÉNEZ, C., *Paracuellos*, Debolsillo, Barcelona, 2009.
- GÓMEZ GARCÍA, M., *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Asociación de Autores de Teatro, Valencia, 2001.
- GRACIA, J. y RÓDENAS DE MOYA, D. (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2009.
- GRACIA, T., *Las republicanas*, en *ADE: revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 64-65, enero-marzo, 1998.
- GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2004.
- GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 1984.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F., *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, UNED, Madrid, 2006(a).
- HARTWIG, S. Y PÖRTL, K. (ed.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Valentia, Francofurti Moenani, 2003.
- HEDDON, D., *Autobiography and performance*, Palgrave, Hampshire, 2008.
- HEGEL, F.W., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1985.

- HERRERAS, E. y MOLERO, R. (eds.), *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira, 2008.
- HOLGUERAS, C. y GALLEGRO, C., *Crónica de autoras, directoras y productoras en la escena madrileña 1994*, Consejería de Presidencia, Madrid, 1995.
- HORMIGÓN, J.A. (ed.), *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Debates, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_ (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 4 vols., 2000.
- \_\_\_\_\_ (dir.), *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 3 vols., 2005.
- HUERTA CALVO, J. (dir.), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Gredos, Madrid, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008.
- HUXLEY, M. y WITTS, N., *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, Abingdon (Oxon), 2005.
- JEAN, G., *El poder de los cuentos*, Pirene, Barcelona, 1988.
- JUNG, C.G., *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1991.
- KAHLO, F. *El Diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, La Vaca Independiente, México D.F., 2001.
- KEMPF, R., *Sur le corps romanesque*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
- KIERKEGAARD, S., *In vino veritas. La repetición*, Ediciones Guaderrama, Madrid, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Temor y temblor*, Ediciones Altaya, 1997, Barcelona.
- LACAN, J., *Écrits*, Paris, 1966.

- \_\_\_\_\_, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, Breve Biblioteca de Reforma: Barral editores, Barcelona, 1977.
- LEHMANN, H.T., *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El teatro posdramático*, CENDEAC: Ad Litteram, Murcia, 2013.
- LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil: Points, 1996.
- LEONARD, C. y GABRIELE, J. P., *Panorámica del teatro español actual*, Espiral, Madrid, 1996.
- LEONARD C. y LAMARTINA-LENS, I., *Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los 90*, Giro Books, Colección Telón, Ottawa (Canadá), 2 tomos, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Testimonios del teatro español. 1950-2000*, Giro Books, Ottawa, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C., *La mirada distante*, Argos Vergara, Barcelona, 1983.
- LIPOVETSKY, G. *La tercera mujer*, Anagrama: Colección Argumentos, Barcelona, 1999.
- LÓPEZ CABRALES, M.M., *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Narcea, Madrid, 2000.
- LÓPEZ DE AYALA, I., *Numancia destruida*, Ediciones Anaya, Madrid, 1971.
- LOZANO ESTIVALIS, M., *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masa*, Centro Asesor de la Mujer y Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Madrid, 2000.
- MANONNI, O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- MARTÍNEZ, E.M., *Los trabajos de Thalía. Nuevas perspectivas del teatro español actual*, Cátedra Miguel Delibes, Gijón, 2006.

- MATTEOLI, J.L., *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes: Le Spectaculaire, Rennes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985.
- MICHINEAU, S., *Construction de l'image maternelle chez Colette de 1922 à 1936*, Edilivre, Paris, 2009.
- MIRALLES, A., *Nuevo Teatro español: Una alternativa social*, Editorial Villalar, Madrid, 1977.
- MIRAS, D., *Teatro mitológico*, Colección: Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1995.
- MIRAUX, J.P., *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, Nathan, Paris, 1996.
- MONLEÓN, J., *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, (coord. y ed.), *Mediterráneo. Memoria y utopía*, Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, Universidad de Murcia, 2 vols., 2004.
- MONTESA, S. (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2002.
- MONZÓ, S.S., *Ulises o el retorno equivocado*, Valencia: Diputación Provincial, 1958.
- MURPHY, T.R. (compi.), *Sector cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Gobierno de Canarias, 2003.
- NANCY, J.L., *Une pensée finie*, Éditions Galilé: La philosophie en effet, Paris, 1991.
- NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, Narcea, Madrid, 1973.
- \_\_\_\_\_, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2000.

- NIEVA DE LA PAZ, P. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, Madrid, 1993.
- O'CONNOR, P.W., *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*, Fundamentos, Madrid, 1998.
- OLIVA, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Cátedra, Madrid, 2004 (a).
- \_\_\_\_\_, *El teatro español del siglo XX*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004 (b).
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 2003.
- O'NEIL, C., *Circe y los cerdos / Cómo fue España condenada / Los que no pudieron huir*, Asociación de Directores de Escena de España: Madrid, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Espasa Calpe: Austral, Madrid, 2004.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 2008.
- PICON-VALLIN, B. (ed.), *La scène et les images*, CNRS Éditions : Les voix de la création théâtrale, núm. 21, Paris, 2002.
- PISCATOR, E., *El teatro político*, Editorial Ayuso, Madrid, 1976.
- QUIGNARD, P., *El sexo y el espanto*, Editorial minúscula, Barcelona, 2005.
- RAGUÉ ARIAS, M.J., *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1992.

- \_\_\_\_\_, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996.
- RESINO, C., *Teatro diverso (1973-1992): Ulises no vuelve. La recepción. De película*, Servicio de publicación de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001.
- Revista de la Universidad Complutense, *El teatro actual*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 2 vols., 1978.
- RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil: Points, Paris, 1990.
- ROJAS ZORRILLA, F., *Numancia cercada / Numancia destruida*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977.
- ROMERA CASTILLO, J. Y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.), *El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998). Textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2003.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, 2005.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2011.

- \_\_\_\_\_, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Editorial Verbum, Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2012.
- ROMERO, C., *Un olor a ámbar*, La avispa, Madrid, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Las bodas de una princesa*, Lucerna, Madrid, 1988.
- ROUDINESCO, É., *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Anagrama: Colección Argumentos, Barcelona, 2009.
- ROUSSEAU, J.J., *Du contrat social*, Flammarion, Paris, 1992.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, Cátedra, Madrid, 1997.
- SALHA, A. y MONTLUÇON, A.M. (dirs.), *Fictions biographiques: XIXe-XXIe siècles*, Presses universitaires du Mirail: Cribles, Toulouse, 2007.
- SÁNCHEZ, J.A., *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- SARRAZAC, J.P., *Théâtres intimes*, Actes Sud: Le temps du théâtre, Arles, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Paris, 2005.
- SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard: Folio, Paris, 2007.
- SAU, V., *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*, Icaria, Barcelona, 1995.
- SEGRÉ, C., *Crítica bajo control*, Planeta, Barcelona, 1979.
- SERRANO, V. (ed.), *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Cátedra, Madrid, 2004.
- SIERZ, A., *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, Faber & Faber, Londres, 2001.
- SIMÓN, A. (coord.), *Onces voces contra la barbarie del 11-M*, Teatroautor, Madrid, 2006.

- SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.
- SUÁREZ BRIONES, B., *Sexualidades: Teorías literarias feministas*, Centro Asesor de la Mujer, Alcalá de Henares, 2003.
- STANISLAVSKI, K., *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Alba Editorial, Barcelona, 2003.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, Destino, Barcelona, 1994.
- THOMPSON, S., *The Folktale*, Dryden Press, New York, 1946.
- TISSERON, S., *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Dunod, Paris, 1992.
- TORO, A. y FLOECK, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Kassel, 1995.
- TORO, F. y TORO, A. (eds.), *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia – Teoría – Práctica*, Vervuert Verlag: Frankfurt am Main, Madrid, 1998.
- TORRES MONREAL, F. (coord. y ed.), *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2001.
- TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.
- TUBERT, S., *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Belin: Lettres SUP, Paris, 2001.
- VEGA, M.J. (dir.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004.
- VILCHES DE FRUTOS, M.F. (coord.), *Mito e identidades en el teatro español contemporáneo*, Foro Hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda, nº27, 2005.
- ZAPATA RUIZ, T., *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Un recorrido teórico sobre sus*

*características literarias*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.

ZATLIN, P., *El teatro alternativo español*, Editorial Girol, 2001.

ZAVALA, I.M., *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Editorial Orígenes: Tratados de Crítica Literaria, Madrid, 1990.

ZAZA, W.L., *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*, Edition Reichenberger, Kassel, 2007.

### 7.1.2. Artículos

ABUÍN GONZÁLEZ, A., «Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual», en Tortosa, V. (ed.), *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

ALAMEDA, I.Z., «Frida Kahlo: la frente y el perfil», *Arte y parte*, N°57, junio-julio 2005, 34-53.

ALVEAR, M., «Presencia del mito: *La tejedora de sueños*», en *Símbolos y mitos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, Madrid, 1990, 367-404.

ANTOINE, J.P., «Joseph Beuys: Art, souvenir et politique», en Deproost, P.A., van Ypersele, L. y Watthee-Delmotte, M. (coord.), *Mémoire et identité: Parcours dans l'imaginaire occidental*, Presses Universitaires de Louvain, 2008, 313-321.

ANTÚNEZ, M., «El retorno del teatro a la ceremonia», en Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 171-173.

ARISTIZÁBAL MONTES, P., «Eros y la cabellera femenina», *El hombre y la máquina*, núm. 28, enero-junio 2007, 116-129.

ASZYK, U., «Las mujeres dramaturgas en España: En busca de la identidad», en Charnon-Deutsch, L., *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Castalia, Madrid, 1992, 45-61.

BARCELONA, A., «Clarifying and applying the notion of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: An update», en Dirven, R. y Pörings, R. (eds.), *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2002, 207-247.

- BATAILLE, G., «L'expérience intérieure», en *Œuvres complètes*, vol. 5, Gallimard, Paris, 1973, 7-189.
- BERENGUER, Á., «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes contemporáneos», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 247-270.
- BONILLA, M., «La estética femenina o la reescritura del imposible», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 51-60.
- \_\_\_\_\_, «Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 353-361.
- BORJA, M., «Introducción: Algunas reflexiones a propósito de la situación de las mujeres en la creación escénica en España», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 31-43.
- \_\_\_\_\_, «La rosa de los vientos», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº318, Madrid, abril-mayo 2007, 117-121.
- BUENO, A., «Escribir teatro desde la mujer», en Murphy, T. R. (comp.), *Sector cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Gobierno de Canarias, 2003, 25-33.
- BUERO VALLEJO, A., «Comentario de *La tejedora de sueños*», en *Obra completa: Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 1994, 352-363.
- BUISINE, A., «Le biographique», *Revue des sciences humaines*, nº224, 1991, 7-13.

- CAMPO, A. DEL, «La memoria en el futuro», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº138, abril-mayo, Madrid, 2007, 122-125.
- CASADO, A., «La parodia homérica en el teatro español del siglo XX», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II. La parodia. El viaje imaginario*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994, 73-79.
- CRESPO LÓPEZ, M. y LÓPEZ MARTÍNEZ, J., «Cuidadoras y cuidadores: el efecto del género en el cuidado no profesional de los mayores», *Boletín del Envejecimiento: Perfiles y Tendencias*, IMSERSO, octubre 2008, número 35. Dispone en versión electrónica: <<http://www.imserso.es/InterPresent2/groups/imserso/documents/binario/boletinopm35.pdf>>
- CRESPO PICÓ, M., «La teatralidad de lo poético», en *Art teatral: Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año XVI, nº19, Valencia, 2004, 73-74.
- DANAN, J., «Monodrame», en SARRAZAC, J.P., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Paris, 2005.
- De MAN, P. «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, octubre 1991, 113-118.
- DÍAZ DÍAZ, I. M., «La visibilidad de las mujeres en las artes escénicas», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004, 68-71.
- \_\_\_\_\_, «Espejos en la noche», en Pascual, Itziar, *Mascando ortigas*, Colección de teatro ASSITEJ España, Madrid, 2005, 7-13.
- DÍEZ MÉNGUEZ, I., LÓPEZ SÁNCHEZ, L. y BLÁZQUEZ GARCÍA, M., «Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de*

*Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 426-491.

DUÉE, C., FERNÁNDEZ, B., MORALES, M. y VILVANDRE, C., «L'Impromptu": Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giraudoux, Ionesco, Cocteau)», en García Sabell, T., Olivares, D., Boilève-Guerlet, A. y García, M. (eds.), *Les chemins du texte*, vol. I, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela, 1998, 138-182.

ECUDÉ I GALLÈS, B., «Se busca dramaturga (La dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 75-91.

FAGOAGA, C., «El Lyceum Club de Madrid, elite latente», en Bussy Genevois, D. (ed.), *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002, 145-67.

FÉRAL, J., «Puesta en escena en femenino», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº138, abril-mayo, Madrid, 2007, 109-116.

FERNÁNDEZ ROCA, J.A., «Mito e ironía en *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. II, 345-349.

FLOECK, W., «El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica», en de Toro, A. y Floeck, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Kassel, 1995 (a), 1-46.

\_\_\_\_\_, «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en de Toro, A. y Floeck, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Kassel, 1995(b), 47-76.

- \_\_\_\_\_, «Escritura dramática y posmodernidad. El teatro actual, entre Neorrealismo y vanguardia», *Ínsula*, nº 601-602, enero-febrero, Madrid, 1997, 12-14.
- \_\_\_\_\_, «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», en Floeck, W. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004, 189-207.
- \_\_\_\_\_, «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», en Vilches de Frutos, M.F., *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Foro Hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda, nº27, 2005, 53-64.
- \_\_\_\_\_, «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 185-209.
- FORTIN, D., «Les “fictions biographiques” contemporaines, un nouveau “sacre de l’écrivain”?», *Acta fabula: Essais critiques*, vol. 12, nº4, 2011. Dispone en versión electrónica en: <<http://www.fabula.org/revue/document6259.php>>
- FREUD, S., «El creador literario y el fantaseo», en *Obras completas*, vol. 9, Amorrortu, Buenos Aires/Madrid, 1979.
- FOX, M., «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 549-563.

GANDULLO RECIO, M., «La desmitificación del héroe: *Ulysses*», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. II, 436-440.

GARCÍA GUAL, C., «Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. I, 34-41.

GARCÍA DE MESA, R. «La acción y la *performance*: dos modelos de teatro breve poético contemporáneo», en Romera Castillo, J. (ed), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2011, 79-92.

GARCÍA VERDUGO, J., «Temática y forma en el teatro de las mujeres en España», *Estreno*, vol. XXI, nº1, primavera 1995, 17-18 y 23.

GARCÍA-PASCUAL, R., «Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (21), Madrid, 2012, 13-53.

GARRIGUES WALKER, A., «La difícil situación del teatro español actual», en Oliva, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 51-52.

GÓMEZ, Á.S., «Un antídoto para subir la moral», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2001, 56-57.

GÓMEZ GRANDE, F., «Enfrentarse a un texto contemporáneo», en *Acotaciones en la caja negra: revista teatral*, nº3, febrero 2001, 10-15.

GONZÁLEZ ARIAS, L.M., «Re/tejiendo el mundo: la re/escritura de mitología como estrategia de literatura», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. II, 506-511.

GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., «La cultura del Barroco: Figuras e ironías de la identidad», *Devenires*, IV, nº7, 2003, 125-165.

GONZÁLEZ SANTAMERA, F., «El teatro femenino», en Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Gredos, Madrid, 2003, 2503-2525.

GRANDE ROSALES, M.Á., «Teatro y teoría crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar», en Vega, María José (dir.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, 269-343.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F., «La creatividad y las relaciones entre las artes», en *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, UNED, Madrid, 2006 (b), 9-34.

\_\_\_\_\_, «Las mujeres creadoras», en *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, UNED, Madrid, 2006 (c), 35-50.

\_\_\_\_\_, «El animal no humano en algunas obras teatrales actuales», *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 34, nº2, 2009, 67-92.

HARO TECGLÉN, E., «El teatro ha dejado de ser crítico», en Oliva, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 455-457.

HARTWIG, S., «¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos», en Floeck, W. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004, 223-239.

\_\_\_\_\_, «Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 211-223.

HENRÍQUEZ, J., «El teatro del siglo XXI», en Herreras, E. y Molero, R. (eds.), *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira, 2008, 59-74.

HERAS, G., «La imprescindible dialéctica de un teatro para el siglo XXI», en Hormigón, J.A. (ed.), *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Debates, Madrid, 1989, 241-242.

\_\_\_\_\_, «El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo», en Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 193-202.

\_\_\_\_\_, «Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 75-85.

\_\_\_\_\_, «Éticas y estéticas en el teatro contemporáneo», en Checa Puerta, J. E. (ed.) y García Tirado, M.A. (coord.), *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Instituto Superior de Formación del Profesorado, Madrid, 2007, 85-95.

HOLLIBAUGH, A., «El deseo del futuro: la esperanza radical en la pasión y el placer», en Vance, C.S., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Talasa Ediciones, Madrid, 1989, 191-204.

- HORMIGÓN, J.A., «El teatro español frente al siglo XXI: la dirección de escena», en Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 203-215.
- HURTADO DÍAZ, A., «El Lyceum Club Femenino. Madrid (1926-1939)», *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, II Época, 1999, 23-36.
- JOHNSON, A., «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena española contemporánea», *Estreno*, vol.XIX, nº1, primavera 1993, 17-20.
- LABARGA, M., «Apuntes sobre dos relatos de mujer», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º323, Madrid, abril-junio 2008, 122-124.
- LEONARD, C. Y GABRIELE, J. P., «Fórmula para una dramaturgia española de finales del siglo XX», en *Panorámica del teatro español actual*, Espiral, Madrid, 1996, 7-21.
- LÓPEZ MOZO, J., «Chequeo al teatro español. Perspectivas», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 37-74.
- LÓPEZ RUIDO, M. «Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación», en *Espacio, Tiempo y Forma*, 1995, 369-391.
- MAÑAS MARTÍNEZ, M., «Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Madrid, 2008. Disponible en versión electrónica:  
<<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110277A/20645>>
- MATTEINI, C., «Ocho dramaturgas en busca de rigor. Recientes incorporaciones a la escritura femenina en España», *Cuadernos de Dramaturgia*, nº2, 1997, 96-99.

- MARTÍNEZ, E. M., «Teatro español: *Pisando la dudosa luz del siglo*», en *Los trabajos de Thalía. Nuevas perspectivas del teatro español actual*, Cátedra Miguel Delibes, Gijón, 2006, 15-44.
- MATEO, N., «De la interpretación a la creación femenina», en Murphy, T. R. (comp.), *Sector cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Gobierno de Canarias, 2003, 35-42.
- \_\_\_\_\_, «Festival Magdalena. Piezas conectadas», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº318, Madrid, abril-mayo 2007, 132-137.
- \_\_\_\_\_, «Trayectoria de la Asociación Marías Guerreras. Sentido colectivo y social y nuestra dramaturgia», *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº331, Madrid, 2009, 55-61.
- MAYORGA, J., «Ni una palabra más», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº287, Madrid, enero-marzo 2001, 14-16.
- MIRALLES, A., «La obsesión franquista en el nuevo teatro español», en *Nuevo Teatro español: Una alternativa social*, Editorial Villalar, Madrid, 1977, 155-193.
- MONLEÓN, J., «El dramaturgo ante los límites de la palabra», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº287, Madrid, enero-marzo 2001, 12-13.
- \_\_\_\_\_, «Identidad y globalización», Lourenzo, M., *O glaciador/El glaciador* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005, 19-36.
- NADEL, I. B., «The Biographer's Secret», en Olney, J. (dir.), *Studies in Autobiography*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1988, 24-31.
- NIEVA DE LA PAZ, P., «Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso*

*Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica nº4, Zaragoza, vol. III, 267-273.

\_\_\_\_\_, «Luces y sombras de la nueva identidad femenina en el teatro español actual», en Floeck, W. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004, 65-86.

«Nuevas perspectivas para el teatro español contemporáneo», mesa redonda recogida en Martínez, E.M., *Los trabajos de Thalía. Nuevas perspectivas del teatro español actual*, Cátedra Miguel Delibes, Gijón, 2006, 117-124.

O'CONNOR, P.W., «¿Por qué no estrenan mujeres en España?», *Estreno X*, II, 1984, 13-25.

\_\_\_\_\_, «¿Quiénes son las dramaturgas españolas contemporáneas y qué han escrito?», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 10.2, 1984, 9-12.

\_\_\_\_\_, «Mujeres de aquí y allí», en Gabriele, J. P., (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Vervued, Frankfurt, 1994, 158-169.

\_\_\_\_\_, «Dramaturgas españolas y norteamericanas y la superación de fronteras», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 117-121.

\_\_\_\_\_, «Novísimas y Novísimos», en Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 2002, vol. 9, pp. 480-487.

OLIVA, C., «Reflexiones para mañana», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº287, Madrid, enero-marzo 2001, 8-11.

- \_\_\_\_\_, «El teatro», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 2002, vol. 9, pp. 432-458.
- \_\_\_\_\_, «Los caminos del teatro español hacia el siglo XXI (1993-2000)», en *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 183-254.
- \_\_\_\_\_, «Resumen y balance del foro», en *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 459-470.
- \_\_\_\_\_, «Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI», en Martínez, E. M., *Los trabajos de Thalía. Nuevas perspectivas del teatro español actual*, Cátedra Miguel Delibes, Gijón, 2006, 45-66.
- OROZCO VERA, M.J., «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 721-734.
- ORTIZ, L., «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, 1987, 10-21.
- ORTIZ DE GONDRA, B., «La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena», en Fritz, H. y Pörtl, K. (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Edition tranvía, Berlín 2000, 21-35.
- OSTER, D., «La fiction biographique», *Universia*, Suplemento de la *Encyclopædia Universalis*, 1992.
- PABLO, E., «La escritura dramática hoy», en *Las puertas del drama*, nº8, Madrid, invierno 2002, 26-27.
- PACO, M. de y SERRANO, V., «Dinámica del teatro desde 1986 a 2008», en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2009. 229-244.

- PAVIS, P., «¿Hacia una puesta en escena postmoderna?», en Hormigón, J.A. (ed.), *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Debates, Madrid, 1989, 243-250.
- PAZ GAGO, J.M., «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 151-161.
- PEDRERO, P., «Lo que mueve a la palabra», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº287, Madrid, enero-marzo 2001(a), 17-19.
- \_\_\_\_\_, «La mujer como dramaturga en el teatro actual», en Monleón, J. (ed.), *Mediterráneo. Memoria y utopía*, Murcia, Universidad de Murcia e IITM, 2001(b), pp.225-230.
- PÉREZ, M., «Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio», en Montesa, S. (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2002, 309-326.
- \_\_\_\_\_, «Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual», en Romera Castillo, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Visor Libros, 2005, 509-524.
- PÉREZ-RASILLA, E., «La escritura teatral, hoy», *Ínsula*, nº601-602, enero-febrero, Madrid, 1997, 33-36.
- \_\_\_\_\_, «El teatro contemporáneo y la crítica», en Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, 87-93.

- \_\_\_\_\_, «El teatro desde 1975», en Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Gredos, Madrid, 2003, 2855-2883.
- \_\_\_\_\_, «Expectativas temáticas y formales para el teatro del siglo XXI», en Herreras, E. y Molero, R. (eds.), *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira, 2008, 31-57.
- \_\_\_\_\_, «El arte escénico», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, 947-968.
- \_\_\_\_\_, «La teoría dramática», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, 969-991.
- \_\_\_\_\_, «Notas sobre la dramaturgia emergente en España», *Don Galán*, núm. 2, 2012. Disponible en versión electrónica: [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_6](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6)
- RAGUÉ ARIAS, M.J., «Nuevas tendencias escénicas y las dramaturgas», *Estreno*, 15.1, 1989, 2-3.
- \_\_\_\_\_, «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, vol. XIX, nº1, primavera 1993, 13-16.
- \_\_\_\_\_, «¿Una generación? Encuesta a representantes de la nueva dramaturgia española», *Escena*, nº42, 1997, 9-25.
- \_\_\_\_\_, «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 227-235.
- \_\_\_\_\_, «La difícil sencillez», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004, 94.

- \_\_\_\_\_, «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.34, nº2, 2009, 173-190.
- RAZNOVICH, D., «"El autor testigo de su tiempo", o el descompromiso», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *La escena imposible ante el globo mundial*, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz, 2003, 167-169.
- RECK, I., «El teatro español de los noventa: el "humorismo" como clave estética», en Floeck, W. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004, 321-334.
- RECIO, C., «Las Marías Guerreras en Cada de América», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004, 72-75.
- REIZ, M., «El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas: una necesidad», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2001, 58-61.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A., «El teatro escrito por mujeres (1975-1998)», en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.), *El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998). Textos y representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999, 191-204.
- ROUDINESCO, É., «Sartre lecteur de Freud», *Les temps modernes*, 1990, 589-613.
- RUIZ RAMÓN, F., «Introducción a una patología del teatro español contemporáneo», en Gabriele, J. P., (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Vervued, Frankfort, 1994, 13-27.
- SÁNCHEZ, J. A., «Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea», en Floeck, W. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Iberoamericana, Madrid, 2004, 269-281.

- SANCHÍS SINISTERRA, J., «La palabra alterada», en *Las puertas del drama*, n.º5, Madrid, invierno 2001, 6-7.
- SARRAZAC, J.P., «Le drame en devenir», en *Registres* n.º2, junio 1997, 48-57.
- SENABRE, R., «La creación de un mito cultural: el teatro nacional español», en Blesa, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropellás, Colección Trópica n.º4, Zaragoza, vol. I, 90-96.
- SERRANO, V., «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», *Art teatral*, 5, 1993, 93-97.
- \_\_\_\_\_, «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19.3, 1994, 343-364.
- \_\_\_\_\_, «Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual», en Romera Castillo, J. (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2003, 47-62.
- \_\_\_\_\_, «Dramaturgia femenina de fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor* CLXXVII, 699-700, marzo-abril 2004, 561-572.
- \_\_\_\_\_, «El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días», *Monteagudo*, 3ª Época, núm. 11, 2006, 13-40.
- \_\_\_\_\_, «Nuevas voces de mujer para las heroínas clásicas», en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Universidad de Granada, 2009, 619-628.
- \_\_\_\_\_, «Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI», en Romera Castillo, José (ed.), *El teatro breve en los*

*inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2011, 193-207.

TAVIRA, L., «El porvenir del teatro en las fronteras de la modernidad», en Toro, Fernando de y Toro, Alfonso de (eds.), *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia – Teoría – Práctica*, Vervuert Verlag: Frankfurt am Main, Madrid, 1998, 11-23.

TEJEDA MARTÍN, I., «Mujeres por el aire en las artes visuales contemporáneas», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998, 143-148.

TORRAS, M., «¡Móntame un espectáculo! Género, teatro y performatividad», en Vega, María José (dir.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, 345-361.

URRARO, L.L., «Los trabajos teatrales de las Marías Guerreras», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº138, abril-mayo, Madrid, 2007, 126-131.

Vallejo, A., «Mi visión del teatro a principios del siglo XXI», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 285-291.

VASSEROT, C., «Le théâtre, ce corps à corps», en Vasserot, C. (ed.), *Le corps grotesque*, Lansman: Collection Hispania, Manage, 2002, 5-11.

VIART, D., «Filliations littéraires», en Baetens, J. y Viart, D. (eds.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Minard: Lettres modernes Paris, 1999.

VIEITES, M.F., «Creación dramática, género y compromiso», en Pérez, L., *Sin nombre, sin nada* / Figueroa, R., *Otoño en réquiem* / Ripoll, L., *Atra bilis* / Hernández, V., *Border Santo*, Premio “María

Teresa León, 2000”, Publicaciones de la ADE: Literatura dramática Iberoamericana, nº32, Madrid, 2001, 7-22.

VILCHES DE FRUTOS, M.F., «Perspectivas del teatro español para el año 2001: Un enfoque sociológico», en *Siglo XX/20th Century*, 1994.

\_\_\_\_\_, «Identidad y mito en el teatro español contemporáneo», en Hartwig, S. y Pörtl, K. (ed.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Valentia, Francofurti Moenani, 2003, 11-23.

WEEGE, C., «El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero», en Fritz, H. y PÖRTL, K. (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Edition tranvía, Berlín 2000, 106-115.

Zambrano, M., «Por qué se escribe», *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, 1987, Madrid, 31-38.

## 7.2. Bibliografía de Itziar Pascual

### 7.2.1. Libros

AA.VV., *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis visto?*, Marías Guerreras, Cádiz, Septiembre 2002, recogido en Borràs Castanyer, L. (ed.), *La escena imposible ante el globo mundial*, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz, 2003, 229-235.

LOURENZO, M., *O glaciari/El glaciari* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005.

PASCUAL, I., *Fuga*, 1993. Disponible en versión electrónica:

<[http://www.laratonera.com.ar/textos/textos/espaniol\\_contem\\_poraneo/fuga.doc](http://www.laratonera.com.ar/textos/textos/espaniol_contem_poraneo/fuga.doc)>

\_\_\_\_\_, *Memoria*, en *Piezas breves y bocetos*, RESAD, Madrid, 1994, 63-70.

\_\_\_\_\_, *El domador de sombras*, en Leonard, C. y Gabriele, J.P., *Panorámica del teatro español actual*, Espiral, Madrid, 1996, 167-194.

\_\_\_\_\_, *Las voces de Penélope*, 1997. Disponible en versión electrónica:

<<http://parnaso.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/itziar.htm>>

\_\_\_\_\_, *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir “su tabaco, gracias”?*, en *Escena*, nº37, marzo 1997(g), 64-65.

\_\_\_\_\_, *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*, en Hormigón, J.A. (dir.), Premio “María Teresa León, 1998”, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1999(a), 147-193.

\_\_\_\_\_, *Miaules*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Murcia, 1999(b).

\_\_\_\_\_, *Ciudad lineal*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2000(a).

- \_\_\_\_\_, *Voz de un barco abandonado*, en *Ecos y silencios*, Editorial Ñaque, Madrid, 2000(b), 88-92.
- \_\_\_\_\_, *Una noche de lluvia*, en *Acotaciones: Revista de interpretación teatral*, II Época, nº 5, Madrid, julio-diciembre 2000(d), 103-134.
- \_\_\_\_\_, *Así en la tierra como en el cielo*, en Alvear, I. (coord.), *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*, La Avispa, Madrid, 2001(e), 137-144.
- \_\_\_\_\_, *Herida*, en *Art teatral: Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año XIII, nº15, Valencia, 2001(f), 55-58.
- \_\_\_\_\_, «Casandra», en Castanyer, L. (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002(f), 71-72.
- \_\_\_\_\_, «Salomé», en Castanyer, L. (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002(g), 77-78.
- \_\_\_\_\_, «Electra», en Castanyer, L. (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002(h), 89-91.
- \_\_\_\_\_, *Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2003(a).
- \_\_\_\_\_, *Jaula*, en Gutiérrez Posse, S., [et al.], *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003(e), 95-106.
- \_\_\_\_\_, *Sirenas en alquitrán*, en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004(a), 99-113.
- \_\_\_\_\_, *Varadas*, en Serrano, V. (ed.), *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Cátedra, Madrid, 2004(b), 387-405.
- \_\_\_\_\_, *Pared*, en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº306, Madrid, diciembre 2004(e), 29-51.
- \_\_\_\_\_, *Saudade*, en *Art teatral: Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año XVI, nº19, Valencia, 2004(g), 39-40.

- \_\_\_\_\_, *Benigno*, en *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 19, nº38, Irvine: California, noviembre 2004(h), 124-125
- \_\_\_\_\_, *Mujeres*, en *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 19, nº38, Irvine: California, noviembre 2004(i), 126-135.
- \_\_\_\_\_, *Mascando ortigas*, Colección de teatro ASSITEJ España, Madrid, 2005(a).
- \_\_\_\_\_, *Nana*, en Lourenzo, M., *O glaciador/El glaciador* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005 (f), 175-199.
- \_\_\_\_\_, *Despedida*, en Lourenzo, M., *O glaciador/El glaciador* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005(g), 201-245.
- \_\_\_\_\_, *Jaula*, en Casado, A., Encarnación, E. y Gregorio, A. (eds.), *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Editorial Castalia: Colección Albatros, Madrid, 2005(k), 135-142.
- \_\_\_\_\_, *Variaciones sobre Rosa Parks*, Universidad Complutense, Madrid, 2007(a).
- \_\_\_\_\_, *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, Atenea: Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga, 2007(c).
- \_\_\_\_\_, *Las horas muertas*, en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teorías, prácticas culturales*, núm. Doble 15-16, primavera-otoño 2010, 351-367.
- \_\_\_\_\_, *Hijas del aire y otras piezas breves*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 71, Bilbao, 2011.
- PERARNAU REYES, E., *La reflexión feminista en la obra de Paloma Pedrero e Itziar Pascual*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002 (tesina).

## 7.2.2. Artículos

AMESTOY EGIGUREN, I. «Memoria y fuga de Itziar Pascual», *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº259, 1995, 83-85.

ARAÚJO, L., «Un viaje por Babia con Itziar Pascual», Prólogo a Pascual, I., *Ciudad lineal*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_, «El lenguaje de lo invisible», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº297, Madrid, enero-marzo 2003, 82-83.

BRIGNONE, G., «*Las voces de Penélope* (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico». Disponible en versión electrónica:

<<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/mendoza.pdf>>

BRIZUELA, M., «De Penélope a Carmela: ostensión y omisión del personaje homérico en dos obras del teatro español actual». Disponible en versión electrónica:

<[http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope\\_carmela.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope_carmela.pdf)>

CHECA PUERTA, J., «Otridad y dramaturgias del yo: entre la política y la obscenidad», en IGLESIAS SANTOS, M. (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e Inmigración en la Literatura y el Cine*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, 139-155.

\_\_\_\_\_, «Mujeres y teatro en la escena actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.36, nº2, 2011, 85-112.

CORDONE, G., «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual», en ROMERA CASTILLO, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de*

*Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, 2005, 399-412.

\_\_\_\_\_, «Itziar Pascual en diálogo con estudiantes de las universidades de Lausanne y de Fribourg», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teorías, prácticas culturales*, núm. Doble 15-16, primavera-otoño 2010, 277-252.

GABRIELE, J.P., «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual». Disponible en versión electrónica:

<<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/autor/Personajes%20descentrados.pdf>>

GARCÍA-PASCUAL, R., «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, núm.1, junio 2010, 261-285. Disponible en versión electrónica:

<[http://www.anagnorisis.es/pdfs/Raquel\\_Garcia-Pascual.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/Raquel_Garcia-Pascual.pdf)>

GARNIER, E., «*Pared*, la escritura medianera», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº306, Madrid, diciembre 2004, 21-27.

\_\_\_\_\_, «El reparto de las voces en la dramaturgia de Itziar Pascual», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teorías, prácticas culturales*, núm. Doble 15-16, primavera-otoño 2010, 253-275.

GONZÁLEZ DELGADO, R., «Penélope se hace a la mar: Ramificación de una heroína », *Estudios Clásicos*, núm. 128, 2005, 7-21.

HARRIS, C. J., «Prólogo: Memoria, conciencia y danza en *Père Lachaise*», en Pascual, I., *Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2003, 9-14.

\_\_\_\_\_, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *Gestos*, noviembre 2003, 18-36.

HARTWIG, S., «La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, nº2, 2003(a).

HENRÍQUEZ, J., «Dos “Marías Guerreras” en el Festival de Otoño», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº295, Madrid, octubre-noviembre 2002, 61-64.

HERRERO VECINO, C., «Sangre mítica: el tratamiento de la guerra en la dramaturgia de Itziar Pascual y Eva Hibernia», en Torres Monreal, F. (coord. Y ed.), *El teatro y lo sagrado: De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2001, 347-359.

LÜGSTENMANN, C., «La creación de *Sirenas en alquitrán*», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004, 83-84.

MATTEINI, C., «Tres amores tristes», prólogo al Premio Marqués de Bradomín 1997, Injuve, Madrid, 1998, 9-13.

MARTÍN BERMÚDEZ, S., «Disfraces para la muerte», en Lourenzo, M., *O glaciar/El glaciar* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005, 13-18.

MARTINEZ, M. «Hacia un primer acercamiento a la teoría de los dispositivos: la escena matricial de *Las horas muertas* de Itziar Pascual», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teorías, prácticas culturales*, núm. Doble 15-16, primavera-otoño 2010, 243-252.

PASCUAL, I., «La intriga como trama, la trama como intriga», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº267, Madrid, enero-febrero 1997(a), 29.

\_\_\_\_\_, «Teatro alternativo: un intento de panorámica», *Ínsula*, nº601-602, enero-febrero, Madrid, 1997(b), 32-33.

- \_\_\_\_\_, «"Thebas Motel" de Luis Miguel González, por Teatro del Astillero», *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº267, Madrid, enero-febrero 1997(c), 38-39.
- \_\_\_\_\_, «Jerónimo López Mozo, la joven autoría más veterana», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº267, Madrid, enero-febrero 1997(d), 55-57.
- \_\_\_\_\_, «Al fondo del silencio», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº268, Madrid, marzo-abril 1997(e), 128.
- \_\_\_\_\_, «Debates», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº269, Madrid, 1997(f), 152-153.
- \_\_\_\_\_, «De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramática», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Reescribir la escena*, Fundación Autor, Madrid, 1998(a), 221-225.
- \_\_\_\_\_, «Alma de lárte. Atra Bilis resucita el monstruo de Shelley con la técnica Bunkaru», en *Metrópolis*, enero, 1998(b).
- \_\_\_\_\_, «La edad de la paciencia», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº276, Madrid, noviembre-diciembre 1998(c), 117-119.
- \_\_\_\_\_, «La generación del 27 del humor: modernidad y tradición», en Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (coords.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Fundación Pedro Muñoz Seca, Madrid, 1998(d), 233-235.
- \_\_\_\_\_, «Una brizna de gran teatro», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº283, Madrid, abril-junio 2000(c), 35-36.
- \_\_\_\_\_, «Una noche con las clásicas», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº288, Madrid, abril-junio 2001(a), 30-32.

- \_\_\_\_\_, «Entre el recuerdo y el porvenir», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº289, Madrid, julio-septiembre 2001(b), 13-17.
- \_\_\_\_\_, «De leones y poetas», en *Las puertas del drama*, nº5, Madrid, invierno 2001(c), 13-14.
- \_\_\_\_\_, «A orillas del lago de como», en *Las puertas del drama*, nº7, Madrid, verano 2001(d), 12-13.
- \_\_\_\_\_, «Una reflexión sobre el teatro francés contemporáneo», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº292, Madrid, enero-marzo 2002(a), 53-55.
- \_\_\_\_\_, «El asocianismo de las mujeres en las artes escénicas. De Cádiz a La Paz y más allá», *Estreno*, vol. XXVIII, nº2, otoño 2002(b), 11-15.
- \_\_\_\_\_, «Dos mujeres y un destino», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº295, Madrid, octubre-noviembre 2002(c), 65-68.
- \_\_\_\_\_, «Otro mundo es posible. Otro teatro es posible», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº296, Madrid, diciembre 2002(d), 41-42.
- \_\_\_\_\_, «¿Por qué "Proyecto Casandra"?», en Borràs Castanyer, L. (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002(e), 65-67.
- \_\_\_\_\_, «De víctimas a ciudadanas: un viaje a través de la tragedia», en Castanyer, L. (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Fundación Autor, Madrid, 2002(i), 209-214.
- \_\_\_\_\_, «El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas. Reflexiones sobre una experiencia», en Murphy, T.R. (comp.), *Sector cultural no industrial y creación femenina*, Instituto Canario de la Mujer, Gobierno de Canarias, 2003(b), 15-23.

- \_\_\_\_\_, «Un relato necesario», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº299, Madrid, julio-septiembre 2003(c), 141-142.
- \_\_\_\_\_, «La crónica emocional de una búsqueda», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº301, Madrid, diciembre 2003 (d), 83-84.
- \_\_\_\_\_, «Nuevas dramaturgias y mujeres: ¿La conquista de un espacio propio?», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº306, Madrid, diciembre 2004(c), 9-16.
- \_\_\_\_\_, «Guerreras en son de paz», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº306, Madrid, diciembre 2004(d), 18-19.
- \_\_\_\_\_, «La Casandra del IITM», en Monleón, J. (coord. y ed.), *Mediterráneo. Memoria y utopía*, Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, Universidad de Murcia, vol. I/2, 2004(f), pp.698-700.
- \_\_\_\_\_, «Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria», en Romera Castillo, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Visor Libros, 2005(b), 79-82.
- \_\_\_\_\_, «Las Marías Guerreras. Una experiencia dramaturgica», en Romera Castillo, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Visor Libros, 2005(c), 153-158.
- \_\_\_\_\_, «El poder invisible», en Lourenzo, M., *O glaciador/El glaciador* y Pascual, I., *Voces de mujeres: Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005(d), 149-160.
- \_\_\_\_\_, «Del secreto origen de las palabras», en Lourenzo, M., *O glaciador/El glaciador* y Pascual, I., *Voces de mujeres:*

- Nana/Despedida*, en *El Teatro de papel*, Primer Acto, Madrid, 2005(e), 161-163.
- \_\_\_\_\_, «Este libro no es un libro, no es un libro...», en Casado, A., Encarnación, E. y Gregorio, A. (eds.), *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Editorial Castalia: Colección Albatros, Madrid, 2005(h), 7-18.
- \_\_\_\_\_, «Tápame, tápame. Sicalipsis, erotismo y frivolidad en las escenas latinoamericanas y españolas contemporáneas», en Casado, A., Encarnación, E. y Gregorio, A. (eds.), *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Editorial Castalia: Colección Albatros, Madrid, 2005(i), 51-64.
- \_\_\_\_\_, «Damnatio memoriae», en Casado, A., Encarnación, E. y Gregorio, A. (eds.), *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Editorial Castalia: Colección Albatros, Madrid, 2005(j), 102-104.
- \_\_\_\_\_, «Foro Europeas a Escena», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº138, abril-mayo, Madrid, 2007(b), 138-139.
- \_\_\_\_\_, «Creación y emprendimiento, tarea de mujeres», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº323, Madrid, abril-junio 2008(a), 120-121.
- \_\_\_\_\_, «Mujeres de papel. La presencia en los medios de comunicación de la AMAEM María Guerreras», *Stichomythia*, nº6, Valencia, 2008(b), 112-133.
- \_\_\_\_\_, «Descaro y denuncia. Los personajes femeninos en la obra de Michel Tremblay», en Romera Castillo, José (ed.), *El personaje teatral: La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica

*Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2009, 115-128.

\_\_\_\_\_, «Cultura de mujeres, mujeres de cultura», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teorías, prácticas culturales*, núm. Doble 15-16, primavera-otoño 2010, 213-241.

RECIO, C., «El viaje iniciático de *Sirenas de alquitrán*», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº302, Madrid, enero-marzo 2004, 85-93.

SURBEZY, A., «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual», en Romera Castillo, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, 2005, 221-229.

TADEO BLANCO, E., «El compromiso experimental de Itziar Pascual», *Art teatral*, núm. 15, Valencia, 2001, 116-119.

TERUEL MARTÍNEZ, S.M., «Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrano», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 801-811.

VÍLLORA, P., «Itziar Pascual: Homenajeo a las “mujeres-bisagras”», *El Mundo*, 22 de octubre de 2005, año XVII.

ZATLIN, P., «Cine en teatro: *Una noche de lluvia*, de Itziar Pascual», en *Acotaciones: Revista de interpretación teatral*, II Época, nº5, Madrid, julio-diciembre 2000, 93-100.

ZAZA, W.L., «Entrevista realizada a Itziar Pascual» (Barcelona, 21 de octubre de 1998). Disponible en versión electrónica:

<<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/autor/Itziarentrevista.pdf>>

- \_\_\_\_\_, «Mujer y dramaturgia: de los bastidores al escenario», en Cruz, J. y Zecchi, B. (eds.), *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria, Barcelona, 2004, 235-265.
- \_\_\_\_\_, «El ayer en el teatro de hoy: la omnipresencia de la historia en el teatro de Itziar Pascual», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 823-835.
- \_\_\_\_\_, «Entrevista a Itziar Pascual» (enero de 2007). Disponible en versión electrónica:  
<<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/pared/entrevista.pdf>>

## 7.3. Bibliografía de Laila Ripoll

### 7.3.1. Libros

- RIPOLL, L., *Unos cuantos piquetitos*, Asociación de Autores de Teatro, Consejería de Cultura, Madrid, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Atra bilis (Cuando estemos más tranquilas...)*, en Pérez, L., *Sin nombre, sin nada* / Figuro, R., *Otoño en réquiem* / Ripoll, L., *Atra bilis* / Hernández, V., *Border Santo*, Premio "María Teresa León, 2000", Publicaciones de la ADE: Literatura dramática Iberoamericana, nº32, Madrid, 2001(a), 165-238.
- \_\_\_\_\_, *El día más feliz de nuestra vida*, en Alvear, Inmaculada (coord.), *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*, La Avispa, Madrid, 2001(b), 145-159.
- \_\_\_\_\_, *La frontera*, en Susana Gutiérrez Posse [et al.], *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003(a), 115-122.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad sitiada/ El árbol de la esperanza*, Editorial La Avispa, Madrid, 2003(b).
- \_\_\_\_\_, *Victor Bevch (Blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)*. Disponible en versión electrónica:  
<[http://ntic.educacion.es/w3//recursos/secundaria/optativas/teatro\\_hoy/laila/laobra/texto.htm](http://ntic.educacion.es/w3//recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/laila/laobra/texto.htm)>
- \_\_\_\_\_, *El día más feliz de nuestra vida*, en Serrano, Virtudes (ed.), *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Cátedra, Madrid, 2004, 407-421.
- \_\_\_\_\_, *Los niños perdidos*, en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n·310, Madrid, septiembre-noviembre 2005(a), 131-167.

- \_\_\_\_\_, *Que nos quiten lo bailao...*, en *ADE*, nº105, abril-junio 2005(b), Madrid, 64-78.
- \_\_\_\_\_, *Once de marzo*, en Simón, Adolfo (coord.), *Once veces contra la barbarie del 11-M*, Fundación autor, Madrid, 2006, 163-167.
- \_\_\_\_\_, *Pronovias*, en Simón, Adolfo (coord.), *Once veces contra la barbarie del 11-M*, Fundación autor, Madrid, 2006, 145-161.
- \_\_\_\_\_, *El convoy de los 927*, en *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, nº25, enero de 2009(a), 57-77.
- \_\_\_\_\_, *Hueso de pollo*, en *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº330, Madrid, 2009(b), 126-128.
- \_\_\_\_\_, *Santa Perpetua*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2011.

### 7.3.2. Artículos

AMO SÁNCHEZ, A. «Reescrituras de géneros cultos y populares en el teatro español contemporáneo», en Cousillas Rodríguez, M., Fernández Roca, J.Á., Cancelo López, P. y Jarazo Álvarez, R. (eds.), *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio, Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP)*, SELICUP y Universidade da Coruña: Servicio de Publicacións, 2006, 47-80.

CARUANA, P., «Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde dos lados sombríos», *Primer acto*, n.º288, II/2001, 132-133.

CASAL, E., «*Atra bilis*, de Laila Ripoll, en el XVIII Festival Internacional de Teatro Hispano», *Estreno*, vol.XXIX, n.º2, otoño 2003, 2.

DOMÉNECH, R., «Para una visión actual del teatro de los *esperpentos* (Homenaje a Valle)», *El teatro, hoy*, Edicusa, Madrid, 1966, 119-134.

FERNÁNDEZ, J.R., «Carne y palabras de Laila Ripoll», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º278, Madrid, abril-mayo 1999, 117.

\_\_\_\_\_, «Un libro de papel», en Ripoll, L. *Santa Perpetua*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2011, 11-18.

FIALDINI ZAMBRANO, R. y SIBBALD, K., «El *efecto de choque* en el teatro breve de Laila Ripoll», en Romera Castillo, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2011, 263-275.

FOX, M., «Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión», *Signa* 20, 2001, 13-37.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.T., «Lorca y Valle redivivos: *Atra bilis* (Cuando estemos más tranquilas), de Laila Ripoll», *Gestos*, núm. 34, 2002, 175-181.

GARCÍA LORENZO, L., «*El acero de Madrid*: de las puestas en escena a la edición de Arata», *Criticón*, núm. 87-88-89, 2003, 325-332.

GARCÍA-MANSO, L., «Teatro, inmigración y género: la identidad del otro en *Víctor Bevch*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir*, de Angélica Liddell», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 36, nº2, 2011, 113-149.

GÓMEZ RUBIO, G., «Sobre la representación de "Castrucho"», en Pedraza JIMÉNEZ, Felipe B., González Cañal, Rafael y Marcello, Elena (eds.), *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2006. 199-203.

GUZMÁN, A., «Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*», *Don Galán*, núm. 2, 2012. Disponible en versión electrónica:

<[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_4&pag=1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4&pag=1)>

HENRÍQUEZ, J., «Entrevista con Laila Ripoll», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 310, Madrid, septiembre-noviembre 2005, 118-127.

HUETOS, P., «Entrevista a Laila Ripoll y Amaya Curieses», *El Pateo. Revista de las artes escénicas*, año 8, núm. 27, primer trimestre de 2008, 16-18.

JIMENO, M., «*Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura*», *Cahiers des Amériques Latines*, IHEAL Editions, nº45, 2004/1, Paris, 143-164.

- LABARGA, M., «Apuntes sobre dos relatos de mujer», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 323, Madrid, abril-junio 2008, 122-124.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, L., «La barbarie del 11-M en el teatro español», *Signa* 20, 2001, 101-118.
- LLORENTE, M. y RIPOLL, L., «Apuntes sobre los clásicos», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º284, Madrid, julio-septiembre 2000, 27-32.
- PASCUAL, I., «De la frontera a la encrucijada», *Acotaciones*, n.º23, julio-diciembre 2009, 69-74.
- RECK, I., «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (21), Madrid, 2012, 55-84.
- REIZ, M., «Conversación con Laila Ripoll», en Hormigón, J.A. (dir.), *Directoras en la historia del teatro española (1550-2002)*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 3 vols., 2005, 564-570.
- RIPOLL, L., «“Castrucho”: Lope en el Cabaré», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º300, Madrid, octubre-noviembre 2003(c), 88-90.
- \_\_\_\_\_, «Despedidas, exilios y sonrisas», en *ADE*, n.º105, Madrid, abril-junio 2005(c), 64.
- \_\_\_\_\_, «Miedo, censura y morosidad», en *ADE*, n.º130, Madrid, abril-junio 2010, 59.
- \_\_\_\_\_, «*Atra bilis* y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares», en Romera Castillo, J. (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2012, 23-27.
- TERUEL MARTÍNEZ, S.M., «Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrano», en Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 801-811.

## 7.4. Bibliografía de Angélica Liddell

### 7.4.1. Libros

- LIDDELL, A., *Leda* / Mayorga, Juan, *El traductor de Blumemberg*, Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1993(a), 95-155.
- \_\_\_\_\_, *Dolorosa*, 1994, en *Artea: investigación y creación escénica*. Disponible en versión electrónica:  
<[http://artesescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf](http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf)>
- \_\_\_\_\_, *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas*, 1996. Disponible en versión electrónica:  
<<http://www.fundaciromea.com/files/upload/trenzas.pdf>>
- \_\_\_\_\_, *La falsa suicida*, 2000, en *Artea: investigación y creación escénica*. Disponible en versión electrónica:  
<[http://artesescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/175/Angelica%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf](http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/175/Angelica%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf)>
- \_\_\_\_\_, *Haemorroísa*, en *Ophelia: revista de teatro y otras artes*, n.º5, Madrid, diciembre 2001, 25-44.
- \_\_\_\_\_, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y Extinción*, en *Teatro Americano Actual: I Premio Casa de América. Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*, Casa de América, Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Mi relación con la comida*, Fundación Autor, Madrid, 2005(a).
- \_\_\_\_\_, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, en Cornago, Óscar (ed.), *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005(b), 331-356.

- \_\_\_\_\_, *Y como no se pudo: Blancanieves*, en Cornago, Óscar (ed.), *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005(c), 357-369.
- \_\_\_\_\_, *Boxeo para células y planetas*, 2006(a), *Artea: investigación y creación escénica*. Disponible en versión electrónica: <[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/242/angelicaliddell\\_boxeocelulas.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeocelulas.pdf)>
- \_\_\_\_\_, *Texto para acciones: Broken Blossoms, Textos para disminuidos psíquicos y Yo no soy bonita*, en *Acotaciones en la caja negra*, núm. 12, marzo 2006(b), 27-39.
- \_\_\_\_\_, *La peste del caballo*, en *Periódico Diagonal*, núm. 26, Madrid, marzo 2006(c), 8.
- \_\_\_\_\_, *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Y como no se pudo... Blancanieves / El año de Ricardo*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 28, Bilbao, 2007(a).
- \_\_\_\_\_, *Los deseos en Amherst*, Ediciones Trashumantes, Valencia, 2007(b).
- \_\_\_\_\_, *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Centro Dramático Nacional, Madrid, noviembre de 2007(c).
- \_\_\_\_\_, *Abans dels tretze anys ja hauré llegit Wittgenstein*, en AA.VV., *Teatro radiofònic*, Editorial REMA12, Barcelona, 2008(a), 25-42.
- \_\_\_\_\_, *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 34, Bilbao, 2008(b).
- \_\_\_\_\_, *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Aflera producciones: Pliegos de teatro y danza, núm. 26, 2008(c).
- \_\_\_\_\_, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 46, Bilbao, 2009(a).

- \_\_\_\_\_, *Frankenstein / La historia es la domadora del sufrimiento*: 2006, Eugenio Cano Editor: Fuente del Abanico, Sigüenza, 2009(b).
- \_\_\_\_\_, *Anfaegtelse / Te haré invencible con mi derrota / La casa de la fuerza*, La uña RoTa, Segovia, 2011(a).
- \_\_\_\_\_, *Tríptico de la aflicción: El matrimonio Palavrakis*<sup>110</sup>, *Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno, Hysterica Passio*<sup>111</sup> / *Lesiones incompatibles con la vida*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm 66, Bilbao, 2011(b).
- \_\_\_\_\_, «*Maldito sea el hombre que confía en el hombre*»: *un projet d'alphabétisation*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 67, Bilbao, 2011(c).
- \_\_\_\_\_, *El sacrificio como acto poético*, Continta me tienes: Escénicas, Madrid, 2014.
- VIDAL EGEA, A., *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010 (tesis doctoral). Disponible en versión electrónica: <[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS\\_A NA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_A NA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf)>

---

<sup>110</sup> El texto *El matrimonio Palavrakis* también se encuentra en versión electrónica, difundido a través del portal Parnaseo de la Universidad de Valencia: <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/matrimonio/matrimonio.htm>>

<sup>111</sup> En el caso de *Once upon a time in West Asphyxia* e *Hysterica Passio*, ambas obras se albergan en la base de datos de creaciones divulgadas por la plataforma Artea:

<[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/160/Angelica%20Liddell-Once%20upon%20a%20time%20in%20West%20Asphixia.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/160/Angelica%20Liddell-Once%20upon%20a%20time%20in%20West%20Asphixia.pdf)>

<[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/161/Angelica%20Liddell-Hysterica%20passio.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/161/Angelica%20Liddell-Hysterica%20passio.pdf)>

### 7.4.2. Artículos

CANALE, M., «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 369-382.

CARUANA, P., «Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde dos lados sombríos», *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º288, febrero de 2001, 132-133.

CHECA PUERTA, J., «Mujeres y teatro en la escena actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.36, n.º2, 2011, 85-112.

CORNAGO, Ó., «La palabra poética: Angélica Liddell», en Cornago, Óscar (ed.), *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005(a), 60-70.

\_\_\_\_\_, «Angélica Liddell», en Cornago, Óscar (ed.), *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005(b), 315-329.

\_\_\_\_\_, «Atra Bilis o el rito de la perversión», 2005(c). Disponible en versión electrónica:

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPSESSID=cdeea33d86c31cf92c8809fc2f1b4535>

\_\_\_\_\_, «Teatro posdramático: las resistencias de la representación», en Sánchez, José Antonio (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006(a), 219-238.

- \_\_\_\_\_, «Escribir con la cabeza, escribir con el cuerpo: el compromiso del arte», en *Acotaciones en la caja negra*, nº12, marzo 2006(b), 23-26.
- \_\_\_\_\_, «Mi muerte a cambio de tu pelo», 2009. Disponible en versión electrónica:  
<<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=253&PHPSESSID=cdeea33d86c31cf92c8809fc2f1b4535>>
- \_\_\_\_\_, «Anotaciones al margen», en Liddell, Angélica, *Anfaegtelse / Te haré invencible con mi derrota / La casa de la fuerza*, La uña RoTa, Segovia, 2011.
- \_\_\_\_\_, «Alegorías de la actuación: el actor como testigo», *Acotaciones*, nº28, enero-junio 2012, 55-74.
- EGUÍA ARMENTEROS, J. «Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia», *Teatro: Revista de estudios escénicos*, Segunda época, nº21, Madrid: Universidad de Alcalá, enero 2007, 173-200.
- FERNÁNDEZ, J.R., «La falsa suicida, de Angélica Lidell, en Cuarta Pared», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º282, Madrid, enero-marzo 2000, 24-25.
- FRANCISCO, I., «Angélica Liddell: “Mi elección dramática es el dolor humano»», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º296, Madrid, diciembre 2002, 130-140.
- \_\_\_\_\_, «La parada de los monstruos», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º297, Madrid, enero-marzo 2003, 87-89.
- GAMERO, N., «Ladrones de verso», *El Cultural*, 2-8 de enero de 2000.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C. «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en Romera Castillo, J. (ed), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2012, 163-177.

- GARNIER, E., «El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell», *Signa*, 21, 2012, 115-136.
- \_\_\_\_\_, «De los dos lados de la *webcam*: Venecia, una *performance* de Angélica Liddell», en Romera Castillo, J. (ed), *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, Verbum, Madrid, 2013, 403-419.
- GIMÉNEZ, C., «Soy Angélica Liddell», *Matador*, núm. 12, 2007, 42-43.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F., «La deconstrucción de los “mitos” en el teatro de Angélica Liddell», en Almela Boix, M., Guzmán García, H., Leguen Peres, B. y Sanfilippo, M. (coords.), *Tejiendo el mito*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010, 69-
- HARTWIG, S., «¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell», en Hartwig, Susanne y Pörtl, Klaus (ed.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Valentia, Francofurti Moenani, 2003(b), 61-71.
- \_\_\_\_\_, «Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2006, 211-224.
- HENRÍQUEZ, J., «Una conversación: “Entramos a vivir y morir en el escenario”», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 321, diciembre 2007, Madrid, 21-30.
- LIDDELL, A., «El teatro de la pasión», en Liddell Zoo, Angélica, Leda / Mayorga, Juan, *El traductor de Blumemberg*, Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1993(b), 87-93.
- \_\_\_\_\_, «Llaga de nueve agujeros. Ponencia para el III Encuentro de la Valldigna», *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº295, Madrid, abril 2002, 132-137.

- \_\_\_\_\_, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, nº300, Madrid, octubre-noviembre 2003, 104-107.
- \_\_\_\_\_, «y como no se pudo...», *La ruta del sentido: Espacio para la creación*, nº8, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_, «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en Romera Castillo, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, 2005(d), 67-75.
- \_\_\_\_\_, «Un tiempo para la diferencia», en *Acotaciones en la caja negra*, nº12, marzo 2006(c), 17-21.
- \_\_\_\_\_, «Textos para acciones», en *Acotaciones en la caja negra*, nº12, marzo 2006(d), 27-39.
- \_\_\_\_\_, «El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 321, diciembre 2007(d), Madrid, 9-18.
- \_\_\_\_\_, «“La Indagación hace versos”. La crisis estética en tiempos de catástrofe», en Checa Puerta, Julio E. (ed.) y García Tirado, María Antonia (coord.), *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Instituto Superior de Formación del Profesorado, Madrid, 2007(e), 39-45.
- \_\_\_\_\_, «Abraham y el sacrificio dramático», en Bellisco, M. y Cifuentes, M.J. (coord.), *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2010, 242-252.
- LORENZO ZAMORANO, S., «Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna», en Romera Castillo, José (Ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX:*

*Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2005, 453-464.

MARTÍN PUIGPELAT, A., «La poética del fracaso», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 321, diciembre 2007, Madrid, 19-20.

MICU, A., «Angélica Liddell: el teatro de la violencia y la lucidez», en *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º308, Madrid, abril-mayo 2005, 123-125.

MONTERO, J., «Angélica en el país del horror», Prólogo de Liddell, Angélica, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres / Y como no se pudo... Blancanieves / El año de Ricardo*, Artezblai: Colección Textos Teatrales núm. 28, Bilbao, 2007, 5-8.

PARRA, M.A., «El taller de dramaturgia o la enseñanza imposible», en Liddell Zoo, Angélica, *Leda* / Mayorga, Juan, *El traductor de Blumemberg*, Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1993, 7-15

PASCUAL, I., «Alma de lártex. Atra Bilis resucita el monstruo de Shelley con la técnica Bunkaru», *Metrópoli*, enero, 1998.

PÉREZ GIL, L., «El grupo Atra Bilis representa la negación de la propia identidad», *El País*, enero 2000.

PERNI LLORENTE, R., «Despedazar la melancolía: Ofelia en la obra de Angélica Liddell», *Arte y política de identidad*, vol. 6, Murcia, junio de 2012, 215-230.

PRIETO NADAL, A., «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo... Blancanieves*, de Angélica Liddell», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (22), Madrid, 2013, 595-619.

PUCHE, G., «Mirar el daño», en Checa Puerta, Julio E. (ed.) y García Tirado, María Antonia (coord.), *50 años de teatro contemporáneo*.

*Temáticas y autores*, Instituto Superior de Formación del Profesorado, Madrid, 2007, 27-38.

VALLEJO, J., «Ingenuidad tenebrosa», *El país de las tentaciones*, nº279, viernes 20 de septiembre de 2002. Disponible en versión electrónica:

<<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/autora/escritos/entre1.htm>>

VASSEROT, C., «Entretien avec Angélica Liddell», 2010. Disponible en versión electrónica:

<[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/312/Entretien%20avec%20Angelica%20Liddell%20-%20Festival%20Avignon.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/312/Entretien%20avec%20Angelica%20Liddell%20-%20Festival%20Avignon.pdf)>

VIDAL EGEA, A., «Las Acciones en el teatro de Angélica Liddell», en Romera Castillo, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2011, 289-297.

VÍLLORA, P.M., «Frankenstein el monstruo distante», *AjoBlanco*, nº105, enero 1998.

\_\_\_\_\_, «La falsa suicida, de Angélica Liddell», *ABC*, 10 de enero de 2000.

\_\_\_\_\_, «Consolidación de una gran autora», *ABC*, febrero de 2001.

\_\_\_\_\_, «El dolor de ser Angélica (Liddell)», *Acotaciones*, nº 12, 2004, 47-66. Disponible en versión electrónica:

<<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf>>

\_\_\_\_\_, «Ayer y hoy de Angélica Liddell», Prólogo a Liddell, Angélica, *Frankenstein / La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*, Eugenio Cano Editor: Fuente del Abanico, Sigüenza, 2009, 7-11.

VINUESA MUÑOZ, C. y CABRERIZO ROMERO, S. «De una erótica impuesta (Angélica Liddell) a una erótica mutilada (María Folguera)», en Romera Castillo, J. (ed), *Erotismo y teatro en la primera década*

*del siglo XXI. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, 2012, 179-190.

VIZCAÍNO, J.A., «Los límites del asco y de la belleza», *La Razón*, 24 de febrero de 2001.

## **ENTRE BASTIDORES: AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo es el fruto de largos años de dedicación y esfuerzos recorriendo la dramaturgia femenina más contemporánea. Muchas son las personas que me han acompañado durante esta travesía y aunque no cite a todas ellas, quiero dar las gracias a las que formaron parte, de alguna manera, de esta andadura. Si bien la memoria me puede fallar, algunos nombres no se me pueden olvidar y están presentes en cada línea de este trabajo.

Mi directora, la Dra. Rosa Navarro Durán, que ha alumbrado todo mi camino con una generosidad infinita. Su luz, su sosiego y su constante predisposición han sido esenciales para avanzar con pasos más firmes y seguros durante todo el proceso.

La Dra. Alba Urban Baños, por ser y estar siempre, compañera de vida y trabajo, hermana mayor que el teatro ha unido y que la vida ya no puede separar porque en nosotras se ha operado la *anagnórisis*.

El Dr. Mathias Ledroit por los largos cafés y paseos en los que me ha escuchado sin pestañear y compartido parte de este universo dramático.

Mis padres, Joseph y Almudena, por creer en mí siempre, por dejarme iniciar este viaje hacia la filología hispánica cuando tan solo tenía 17 años, por este amor incondicional que me ha dado fuerzas a pesar de la distancia que nos separa.

Joan, que ha compartido parte de todas estas experiencias, porque sin él no hubiera tenido el tiempo ni el espacio para poder finalizarlo, porque sin él nada hubiera sido lo mismo.

Mis abuelos, Manuel y Julia, por hacerme amar la cultura hispánica.

También debo nombrar a mis hermanos, Anthony y Marina, mis eternas Julie y Émilie, mis dos Carlos, Ricardo, Joan, Manuel y María Ángeles, Lourdes, Oriol, Verónica, Mónica, Angelina, mi recién equipo Chun, Fabri y Lola.

A todos vosotros, desde mi más afectuoso cariño, os doy mi infinito agradecimiento.

