

## *Conflictos de género: hombres y mujeres del teatro español último*

Virtudes Serrano  
Universidad de Murcia

[virtudesjserrano@hotmail.com](mailto:virtudesjserrano@hotmail.com)

### **Resumen:**

El artículo recoge los conflictos de género en obras del teatro español de los siglos XX y XXI. Se presta atención especial al teatro que surge con la democracia porque la recuperación de la libertad de expresión propició que tales casos saliesen a la luz en los escenarios. Se plantea un panorama general que comprende dos etapas: hasta los años ochenta y desde ellos a la actualidad, para terminar con el análisis de tres obras de distintos autores que tocan formas diferentes de la colisión entre hombres y mujeres.

**Palabras clave:** Conflictos de género; Teatro español actual; Jerónimo López Mozo; Paloma Pedrero; Diana de Paco

### **Abstract:**

The article studies the presence of gender conflicts in the Spanish XXth and XXIst centuries theatre. Specific attention is paid to the theatre produced in the democratic period because the recovery of freedom of speech brought about the possibility for such cases to go on stage. A general overview is offered, considering two phases: up to the 80s and from the 80s to the present. The article presents an analysis of three works by several authors who treat in different ways the topic of the clash between man and woman.

**Key-words:** Gender Conflict; Present Spanish Theatre; Jerónimo López Mozo; Paloma Pedrero; Diana de Paco

En octubre de 2014 tuvieron lugar en Roma unas Jornadas de Teatro Hispánico Contemporáneo, y mi admirado colega, el profesor Simone Trecca, me pidió que, dentro de la sesión sobre «El teatro y la sociedad actual», plantease la relación de género hombre-mujer en autoras y autores del teatro de la democracia. Ardua tarea, no por falta de creadores y obras, sino por la ingente cantidad de todo ello que se genera desde los años ochenta del siglo pasado hasta hoy sobre tal cuestión.

Al comenzar mi labor se planteó el primer conflicto: ¿Cómo olvidar a quienes se dedicaron a la escritura dramática en periodos anteriores del siglo XX y, luchando contra las restricciones expresivas impuestas por los cánones sociales dominantes o intentando eludir la censura estatal, durante el franquismo, abordaron diversos aspectos del tema? Tales circunstancias me llevaron a soslayar en las primeras líneas los límites temporales de los últimos decenios para nombrar a algunos de aquellos predecesores que contemplaron los problemas de género y los colocaron en oposición escénica ante el público desde principios del XX.

Como he indicado en otras ocasiones, y, aunque los conflictos de género tengan mayor visibilidad en autoras y autores de las generaciones más jóvenes, muchos de los que ocupan periodos anteriores asumen la lacerante realidad de la violencia o de las desigualdades que el teatro recoge y muestra con mayor libertad una vez abolida la censura, en 1978 (Muñoz Cáliz, 2005: 407-433). De estos inicios en libertad trazaremos un breve panorama para dedicar la parte final del análisis a tres piezas escritas y estrenadas en el presente siglo, cuyos creadores distan en el tiempo de su nacimiento y en el de sus comienzos artísticos aunque a todos los guía una idea común: plantear ante el público del siglo XXI la violencia encerrada en el ámbito familiar y los desajustes en las relaciones entre hombres y mujeres. Hemos elegido, a tal fin, sendos textos de Jerónimo López Mozo, cuyos comienzos se remontan a los años sesenta, con los autores del ‘Nuevo teatro’, formados bajo el signo de mayo del 68; de Paloma Pedrero, representante incuestionable de la dramaturgia que arranca en los años ochenta y de Diana de Paco, quien inicia su trayectoria pública en 1998.

Para establecer el sucinto marco retrospectivo al que me he referido al inicio, es preciso recordar aquí al Premio Nobel Jacinto Benavente, creador de altísimas personalidades femeninas, las más de ellas sometidas de grado o por fuerza al canon patriarcal pero otras en oposición al hombre con el que viven; ejemplo más destacado de estas últimas es el de Raimunda, protagonista, heroína y víctima de *La malquerida* (Serrano, 2013) quien lleva a cabo un proceso dramático que la conduce a enfrentarse con su marido, al que ama con verdadera pasión, tras conocer las intenciones de este hacia su hija. La solución del conflicto, donde la solidaridad entre las mujeres supera cualquier otro sentimiento, resulta aún hoy de total actualidad, aunque el texto se estrenara en 1913<sup>1</sup>.

Si se habla de mujeres y de enfrentamiento entre cánones hombre mujer, cómo no mencionar la dramaturgia de Federico García Lorca: Mariana (*Mariana Pineda*), frente al Gobernador; Rosita (*Doña Rosita la soltera*), sufriendo las consecuencias de un orden social que la obliga a una desalentada vejez; las hijas de Bernarda (*La casa de Bernarda Alba*), en oposición al patriarcalismo ejercido por su madre y enfrentadas por el ausente Pepe el Romano. Entre 1918 y 1936 surge una granada generación de autoras que puebla el panorama del teatro español más experimental donde mujeres del día y otras míticas se enfrentan a los cánones masculinos en las obras de Halma Angélico; magníficos personajes femeninos surgen de la pluma de María de la O Lejárraga, aunque las firmase como Martínez Sierra (O'Connor, 2003), y hasta nombres tan convencionales como el de Pilar traen también protagonismo a las mujeres. Las primeras poseen una profunda conciencia feminista que, durante los años anteriores a la guerra civil, comienza a tomar cuerpo en la sociedad española y que ellas trasladan a sus argumentos y a la construcción de sus personajes; las segundas consiguen estrenos y publicaciones, con frecuencia auspiciadas por sus apellidos y su estatus social, aunque no deja de interesar el hecho de su presencia escénica porque dan voz a quienes no la habían tenido. De acuerdo con la ideología de sus autoras, las protagonistas lucharán contra el canon que su género les impone o bien, en el teatro más convencional, lo aceptarán o lo superarán sin violencia por la fuerza de su trabajo (Nieva de la Paz, 1993). No queremos olvidar tampoco a otros autores que con sentido crítico crearon imágenes de mujeres dominadas por el sistema que mostraban en su peripécia los males de un destino impuesto, como *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches; o tantos personajes femeninos de Miguel Mihura, con Paula, de *Tres sombreros de copa*, al frente.

Tras la guerra civil, las autoras exiliadas, junto a los temas derivados de la situación vivida fuera de su patria o de su propia biografía fabulada (León, 2008), plantean la violencia padecida en un país en lucha dominado por hombres, donde las participantes de los dramáticos sucesos dialogan en la celda sobre las vejaciones y maltratos sufridos. Ejemplo paradigmático es la obra de Carlota O'Neill, *Cómo fue España encadenada* (O'Neill, 1997 y Serrano, 2010: 619-631), donde dramatiza su terrible experiencia en las cárceles franquistas de la guerra civil española, que ya había descrito en su libro de memorias *Una mujer en la guerra de España*.

También durante la dictadura algunas autoras que tienen sus inicios en los años treinta y otras más jóvenes<sup>2</sup> llegan a los escenarios o a las publicaciones y, aunque la mayor parte mantiene un criterio convencional al establecer las relaciones hombre-mujer, no faltan quienes las construyen con la oposición activa de sus protagonistas femeninas ante quienes las dominan, un ejemplo lo constituye *La pura mentira*, de Araceli de Silva (de Paco y Serrano, 2006: 117-127).

La aparición de la figura de Antonio Buero Vallejo<sup>3</sup> ocasiona un cambio de rumbo en el teatro español de posguerra y quienes le siguen en el tiempo tienen en él un maestro de ética aunque sus estéticas se configuren de forma diversa. Si bien el tema del género no está en el primer lugar de sus argumentos, sí se compromete con la fuerza ejercida sobre la mujer al contemplar una de sus peores manifestaciones: la violación. Abocado a un mundo en guerra y barbarie muy joven, el autor llegó a su madurez después de haber soportado la muerte de su padre a manos de su propio bando, la cárcel y una condena a muerte. Su sensibilidad ante la violencia fue extrema y concebía la peor la ejercida contra las mujeres que en su obra la padecen Pilar (*Hoy es fiesta*), Fernandita (*Un soñador para un pueblo*), Isabel (*Aventura en lo gris*) o Charito (*Caimán*).

<sup>1</sup> En 2013, con motivo del centenario del estreno de *La malquerida*, se realizaron reposiciones de la pieza, y diversas publicaciones dedicaron espacio a la consideración de la obra, entre ellas, la revista teatral *La Ratonera* y la revista digital del Centro de Documentación Teatral, *Don Galán*.

En noviembre de 1951, Antonio Buero Vallejo (1994: 587), al responder a la encuesta «Los grandes del teatro español hablan del teatro mundial», que se publicó en *Correo Literario*, explicaba sobre Benavente: «Siempre serán suyas *La malquerida*, *Señora ama* y *Los intereses creados*, por ejemplo. Lo cual ya es demasiado para cualquier autor».

<sup>2</sup> Ana Diosdado representó durante los años setenta del siglo XX la dramaturgia escrita por mujeres. Sus planteamientos no se centraban en el tema que nos ocupa pero, heredera del sentido social que plantease Buero Vallejo desde su primera obra, la joven escritora enfrentó al espectador con problemas generales de su tiempo en obras del aquí y ahora (*Olvida los tambores* o *Usted también podrá disfrutar de ella*) y reflexionó sobre el poder y la culpa en algunas de carácter histórico (*Los comuneros*, o *La Imagen del espejo*). Sus estrenos representaron, de manera fehaciente, la escritura dramática femenina en las postrimerías del franquismo. Una interesante selección de sus obras recogió la Asociación de Autores de Teatro en 2007.

<sup>3</sup> En 2016, se celebra el centenario del nacimiento de Antonio Buero Vallejo; el autor que cubrió con su dramaturgia renovadora toda la segunda mitad del siglo XX, desde el estreno, en 1949, de *Historia de una escalera*, hasta el de *Misión al pueblo desierto*, en 1999, un año antes de su muerte, y sentó las bases del teatro crítico de la posguerra, así como de la tragedia contemporánea española (de Paco, 1999).

Junto a estas víctimas, construye también heroínas fuertes que luchan por encontrar su lugar (Amalia, de *Madrugada*), superan los traumas del pasado (la Dama, de *Caimán*) o plantean su oposición frente la violencia de estado, como sucede con su extraordinario personaje de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, al defender la verdad frente a las mentiras que rigen la corte en *Las Meninas*.

Autores de los sesenta como Lauro Olmo o José Martín Recuerda colocan en muchas de sus piezas a la mujer en primera línea de combate, intentando salvar a su familia o a ellas mismas frente a algunos hombres que no toman iniciativas y otros que las hostigan y las atacan; desde el punto de vista de su vigor ante la adversidad social, quién no recuerda a Dolores, que decide emigrar para dar a su familia un futuro mejor y a la Abuela, que le cede para ello el dinero ahorrado para su entierro, ambas protagonistas de *La camisa*; o a las mujeres de *La pechuga de la sardina*, fuertes y débiles, luchadoras y vencidas pero solidarias entre ellas y dispuestas a seguir viviendo (Fernández Insuela, 2002: 309-316; López Criado, 2010: 197-220; Serrano, 2015: 307-318); la reposición de la obra en el Centro Dramático Nacional, en febrero de 2015, con dirección de Manuel Canseco, ha supuesto la restitución de la memoria de un autor injustamente olvidado y que tiene mucho que decir al público del siglo XXI, a pesar del tiempo transcurrido desde la escritura de sus obras. Son ejemplos ineludibles las actrices agredidas por los hombres del pueblo en *Las salvajes en Puente San Gil*, o la galería de mujeres sojuzgadas por el poder implacable ejercido sobre ellas por quienes las mantienen presas en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, ambas de José Martín Recuerda.

Coincidiendo con mayo del 68, surge una joven generación de autores enfrentados a la dictadura que estéticamente abandona el realismo de sus predecesores y opta por las formas neo vanguardistas de expresión dramática. Ellos convierten a sus personajes femeninos en signos de la víctima, y a los hombres en emblemas del poder opresor; *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza puede resultar un título ilustrativo de esta nueva tendencia. En 1968 hay que ubicar la primera obra de Carmen Resino, una dramaturga que luchará por la presencia de la mujer autora en la escena, desde su posición de Presidenta de la Asociación de Dramaturgas, constituida en 1986 y, en su producción, por dar protagonismo a los conflictos femeninos al trazar a sus personajes. Ya en 1973 había quedado finalista del Premio Lope de Vega con *Ulises no vuelve* (Resino, 2001), una peculiar versión del mito clásico en el que Penélope se erige en heroína activa frente a un Ulises atemorizado que permanece escondido en el desván de la casa familiar, a la espera de que la guerra de Troya termine.

1973 es el año de composición de *La Saturna*<sup>4</sup>, de Domingo Miras uno de los autores que se adelantó a su tiempo en el tratamiento de género al construir a sus personajes femeninos, en lucha contra los hombres y contra las leyes que las mantenían en desigualdad. Así revisa los mitos de Penélope (*Penélope*), Fedra (*Fedra*) y Clitemnestra (*Egisto*), figuras que, en sus versiones rebeldes, pasarán a ser una constante en las dramaturgias últimas; y recupera de la tradición literaria a Saturna; y de la historia española a Quiteria de Morillas y las brujas procesadas en Cuenca en 1525 (*Las brujas de Barahona*); a las monjas alumbradas del convento de San Plácido, de Madrid, en tiempos de Felipe IV (*Las alumbradas de la Encarnación Benita*) a Catalina de Erauso (*La Monja Alférez*), toda una galería de mujeres que, no obstante, según una construcción de los personajes femeninos que he estudiado (Serrano, 2000: 67-79) en este y otros autores del siglo XX, sucumbirán bajo el peso del poder patriarcal, después de su rebeldía.

A pesar de estos ejemplos y otros muchos que podríamos añadir, sería injusto olvidar que fue a comienzos de la década de los ochenta del pasado siglo, con la incorporación normalizada de las autoras al ámbito de lo teatral, cuando se escucharon las primeras voces directas y claras con relación a los conflictos de pareja; desde entonces aparecen en los escenarios bajo la óptica de la mujer y, a partir de los noventa, son adoptados en el teatro escrito por hombres.

Un apartado especial lo constituye el teatro feminista de estos años, donde casi por primera vez y de manera explícita se ponía de relieve el espinoso tema de los malos tratos a la mujer por parte de su pareja. Se hace visible en esta parcela de la dramaturgia Lidia Falcón, quien, desde su postura militante, contempla el

<sup>4</sup> Esta y otras obras del autor pueden verse en las publicaciones de la Asociación de Autores de Teatro (Miras, 2005).

hecho en todas sus formas y desde todas las épocas (*Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* – 1982, *No moleste, calle y pague, señora* – 1984 –, *Tres idiotas españolas* – 1987 –) y continúa hasta hoy publicando textos de profunda denuncia sobre el tema.

No sería justo omitir que una buena parte de esta salida masiva de autoras al espacio exterior se debió al impulso recibido por la revista norteamericana *Estreno*, dirigida por la hispanista Patricia W. O'Connor, autora, en 1988, de la primera antología de textos de autoría femenina de esos años.

Desde mediados de los ochenta la voz de las creadoras, perfectamente afianzada en el teatro, desarrolla su influencia en la dramaturgia. Talleres compartidos y experiencias vitales comunes llevan a los más jóvenes (mujeres y hombres) y a otros de generaciones anteriores a ocuparse de la situación de desventaja de la mujer en una sociedad aún muy lastrada por el imaginario anterior. En 1994, Alberto Miralles, que procedía de la generación del 68, combativo con el franquismo y con cualquier desequilibrio de índole humana, social o política, se une a quienes denuncian el maltrato con su *Comisaría especial para mujeres* (1994) y seguirá hablando de los abusos contra ellas en obras como *¡Hay motín, compañeras!* (2001)<sup>5</sup>.

Las artífices y pioneras de este cambio serán sin duda aquellas escritoras que unidas en una fugaz Asociación de Dramaturgas; feministas declaradas, como acabamos de indicar, o mujeres en busca de su espacio como Carmen Resino, Paloma Pedrero, Concha Romero o Pilar Pombo lo hicieron posible. Las variantes del tema son muchas, aunque, por desgracia, al ser el teatro reflejo de la vida, lo relacionado con la violencia y el abuso en el ámbito doméstico domina en buena parte de los textos. *¿Tengo razón o no?*, de Concha Romero; *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo; *La noche que ilumina*, de Paloma Pedrero; *Unos cuantos piquetitos*, de Laila Ripoll; *Ella se va*, de Jerónimo López Mozo; *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino; *Un solo para Paquita*, de Ernesto Caballero; *Defensa de dama*, escrita por los actores Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa; *La metáfora* y *Espérame en el cielo o, mejor no*, de Diana de Paco, ejemplifican un tema al que me he referido en otras ocasiones (Serrano, 2009: 405-416).

Como indicábamos al comienzo, ilustramos las líneas diversas del tema que nos ocupa con tres textos, tres variaciones importantes de la controversia de género: *Ella se va*, de Jerónimo López Mozo<sup>6</sup>; *Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero<sup>7</sup> y *De mutuo acuerdo*, de Diana de Paco<sup>8</sup>.

Desde sus inicios, en 1964, Jerónimo López Mozo, perteneciente a la generación del 68, ha denunciado la opresión del débil por el fuerte y se ha enfrentado al concepto de poder en sus distintas manifestaciones. Aunque sus marcas estéticas han evolucionado desde la total experimentación a un realismo no exento de ella, nunca ha desaparecido el compromiso del dramaturgo con la realidad en la que vive.

*Ella se va* surge en un momento en el que la sociedad es sensible al tema del maltrato, incluso se formula una ley integral contra la violencia de género pero quienes han de aplicarla no tienen clara conciencia del alcance de tal situación. En ella se presenta el calvario doméstico de una mujer, desde una perspectiva diferente a las descritas en el ámbito feminista y en otras de las apuntadas con relación al tema, en las que domina el maltrato físico y la muerte. La protagonista de López Mozo no sufre lesiones físicas, el agravio que soporta por parte de su marido es psicológico y moral, aunque también ha de someterse al desinterés de las instituciones encargadas de defenderla. La mujer va a denunciar una violencia invisible, sin marcas, y se encuentra desamparada ante un sistema que pide pruebas concretas, heridas reales, quizás cadáveres, para actuar contra el agresor. Para el desarrollo de esta parte de los elementos temáticos, López Mozo realiza un acertado juego literario 'ser-parecer' del que sólo Ella (la protagonista) y el receptor conocen la verdad; Ella, porque sabe lo que realmente le sucede; el lector-espectador porque, merced a la técnica participativa empleada para la estructura del drama, se verá convertido en ser omnisciente, capaz de calibrar el conjunto de las actuaciones individuales, ya procedentes del presente o de la evocación de secuencias del pasado por parte de la mujer. De esa forma, combinando ambos planos, consigue el dramaturgo que el receptor se vea inmerso en la vida de los personajes.

El homenaje a *Casa de muñecas* es constante. Ella contempla reiteradamente en un video el final de la versión cinematográfica, de 1973, dirigida por Joseph

<sup>5</sup> Bajo el lema «La solidaridad es supervivencia», la obra se estrenó en Puerto Rico en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, en mayo de 2015, interpretada por un elenco de actrices puertorriqueñas, dirigidas por Mariano de Paco Serrano.

<sup>6</sup> Premio Ciudad de San Sebastián 2002, se presentó en el Teatro Galileo de Madrid, en abril de 2004, dirigida por Mariano de Paco Serrano e interpretada por María Isasi, Luis Hostalot e Inge Martín.

<sup>7</sup> Se publicó por primera vez en 2006 en el número que *Estreno* dedicó a la autora y, el mismo año, se estrenó en La Habana, en el Teatro Nacional de Cuba, con dirección de Pancho García; en 2013 ha formado parte de un volumen de obras de Pedrero de «teatro a partir del siglo XXI» (Pedrero, 2013).

<sup>8</sup> Concebida y publicada como pieza breve, con el título *De mutuo acuerdo*, formó parte de un volumen de *Teatro breve actual* (Gutiérrez Carballo, 2012: 173-196). En 2014 fue ampliada a obra de duración normal para su estreno en 2015, por la Compañía Espacio Imaginado, dirigida por Mariángeles Rodríguez y Jorge Fullana, e interpretada por Eliseo Garrido, María Alarcón y Susana Prat. En este formato fue ganadora del Premio Irrelevantes de Comedia 2015 y se presentó en el Teatro Romea de Murcia el 11 de junio del mismo año.

Losey, de la pieza del escritor noruego, con el ‘adiós’ de Nora, hasta que resuelve que no basta con marcharse, que es preciso inhabilitar al verdugo para que no siga ejerciendo como tal<sup>9</sup>; que no puede permitir que otra persona padezca lo que ella está sufriendo. Pero su desaliento es absoluto al comprobar que el torturador se adelanta a su pensamiento y no cae en la trampa. Todo parece perdido en el aplastante dominio de la realidad; entonces, el artista da a su obra un interesante giro; el ‘engaño a los ojos’ reaparece para aliarse con la víctima. En el espacio de ficción de la escena cuarta «imaginada por Ella» se produce el desenlace. Si la verdad no sirve para escapar del ataque, será necesario mentir. Una pantalla muestra los moretones y cicatrices que la realidad no le permitió tener. Las seis secuencias mediante las que la escena progresa están concebidas, como en las novelas policíacas, para desvelar las claves de una intriga.

El final queda difuminado en «un muro negro» y en «un hueco, quizás una puerta» por donde Ella hace mutis. La posibilidad de salvación no depende ya de la protagonista sino de la sociedad. Con acierto, se aleja López Mozo de los tonos propagandísticos que podría imponer la inmediatez del problema pero lo hace sin merma alguna de la denuncia porque cualquiera podría encontrarse en la situación de estos personajes.

*Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero (2013), presenta una relación de alternancia de papeles víctima-verdugo en una constante oposición de contrarios entre los protagonistas (M y H, una mujer y un hombre). Pedrero ha colocado sus parejas en escena desde que en 1985 estrenó *La llamada de Lauren...*, una pieza donde se adelantaba al tema sobre la reflexión de la condición sexual de un hombre, disfrazado de Lauren Bacall en una noche de carnaval, y el complejo ajuste de las inquietudes de este y las de Rosa, su pareja<sup>10</sup>. Pedrero, como en otras ocasiones de su ya dilatada dramaturgia abre un camino temático, hasta entonces no explorado en el teatro español, si bien contaba con algún precedente lejano (1978), sobre el tema de la homosexualidad, no de la pareja, en la magnífica obra de José María Rodríguez Méndez *Flor de otoño*.

La oposición de actitudes hombre-mujer continúa en su *Noches de amor efímero*, en las que proximidad y lejanía se suceden en fugaces momentos nocturnos, y en muchos de sus textos de mayor extensión. Pedrero es sin duda la autora que con más asiduidad ha colocado la oposición de género, de edad, de preeminencia entre dos individuos en la escena española desde los años ochenta. *Los ojos de la noche* presenta, con relación al tema de género y de la oposición hombre-mujer una variante de gran interés porque sus personajes luchan en igualdad de condiciones por ganar cada uno de los combates en los que se sustenta la estructura dramática de la pieza. Pedrero construye esta historia como una nueva ‘noche de amor efímero’ en la que dos seres se relacionan de forma ocasional en un espacio único y reducido, durante un tiempo breve. Una Mujer rica de aspecto joven y un Hombre pobre, joven y ciego constituyen la pareja protagonista reunida en una lujosa habitación de hotel, a la que Ella, una alta ejecutiva, ha llevado al ciego, contratado para esa noche. Pero pronto se arrepiente de su arrebato y desea cancelar el acuerdo, a lo que él se niega, imponiéndose poco a poco, aunque ella se resiste. Sucesivos momentos de tensión, primero verbal y más tarde física, entre los dos provocarán en la situación giros inesperados que culminan en la deconstrucción, por parte de la protagonista de su propia identidad. Así afloran el miedo, la soledad, la inadaptación, la búsqueda de algo o alguien capaz de devolverle ilusiones y aliento vital. El personaje masculino la induce, no sin violencia, hacia su verdad. Del choque entre ambos surge una estructura de combate; el poder pasará de unas manos a otras a lo largo de toda la peripecia dramática ocasionando un juego constante de tensiones dramáticas.

Como en otros de sus textos, los personajes se construyen ante el espectador al avanzar el proceso dramático durante el que desnudan sus almas. Con el desarrollo de la acción, el vínculo entre ambos se va estrechando y su lucha progresa hacia el erotismo y la violencia. Las actitudes agresivas, canónicamente masculinas, son ejercidas por una y otro alternativamente. Ninguno está limpio de aquella *hybris* que llevó siempre a los héroes clásicos a la catástrofe, como ninguno puede eludir del todo su condición de víctima. Son seres contaminados de un mundo contaminado y cuando se muestran al desnudo se perciben a un tiempo su belleza y sus deformidades.

<sup>9</sup> En la puesta en escena de 2004, las secuencias filmadas correspondían a *La noche del cazador*, dirigida por Charles Laughton en 1955, basada en la novela de Davis Grubb, e interpretada por Robert Mitchum y Shelley Winters, donde la situación de la mujer se acerca a la de la protagonista de López Mozo.

<sup>10</sup> Es curioso que, mientras se redactan estas líneas, en los cines españoles se proyecta *La chica danesa (The Danish Girl)*, de Tom Hooper, sobre el libro de David Ebershoff, que guarda no pocos puntos de contacto con la pieza a la que nos estamos refiriendo, de 1985.

Pedrero no acomete el problema de género sólo entre hombres y mujeres, para ella el tema es más amplio y se relaciona con el ejercicio del poder, por eso también coloca en el escenario a dos mujeres (*El color de agosto* o *En la otra habitación*); y realiza un magnífico análisis de los comportamientos masculinos a través del hombre desaparecido de *Ana el once de marzo*.

*De mutuo acuerdo o el concierto del hombre con un abrigo pegado a la piel* pertenece a Diana de Paco (2015), la más joven de los tres componentes de este bloque, cuya dramaturgia surge casi con el nuevo siglo. La trayectoria de la autora comienza con *Eco de cenizas*, premiada en la Universidad de Sevilla, en 1998. Formada en la tradición clásica, en su primera etapa quedó finalista del Premio Calderón de la Barca con *Polifonía*, publicada al año siguiente en la revista *Primer Acto*. La obra contiene una revisión de los mitos femeninos a partir de las figuras de cuatro grandes heroínas griegas (Fedra, Clitemnestra, Medea y Penélope), opuestas a los hombres que las maltrataron y en busca de su auténtico ser de mujeres libres para decidir en escena, se enfrentan a Agamenón, Teseo, Hipólito y Ulises pero también buscan en la tela de Penélope su lugar en la historia de la que ellos las han expulsado. Tras años de realizar otras versiones míticas (*Lucía*), de tantear los límites de la comedia (*La antesala*) o de indagar en profundas lacras sociales, como las malas prácticas de los medios de comunicación y la corrupción (PCP) desde una perspectiva trágica, comienza a tomar cuerpo en su producción lo que se podría denominar una nueva etapa, en la que adopta una estética que tiene vínculos con el absurdo. La autora decide reflejar lo que ve, lo que vive y lo que escucha. Sus estructuras derivan hacia formas fragmentadas y sus temas, sin perder la dura conflictividad de los anteriores, se revisten de un acerado sentido del humor que a un tiempo distancia y une al receptor con los trágicos conflictos de sus personajes. *Obsession Street* inaugura esta tendencia<sup>11</sup>.

Como las clásicas, las mujeres actuales maltratadas por sus parejas o por los sistemas dominantes aparecen en su dramaturgia con frecuencia pero en *De mutuo acuerdo o el concierto del hombre con un abrigo pegado a la piel* Él, víctima de las mujeres que aprovechan las leyes para su beneficio, es quien protagoniza el texto. Aunque es esta una faceta de la realidad infrecuente en el teatro español, en la actualidad, no es difícil encontrar noticias de hombres explotados y dañados en los procesos de separación y divorcio exprés, privados de su casa, de su sueldo y de sus hijos o acusados en falso para obtener algún beneficio, por parte de mujeres sin escrúpulos que abusan de unas leyes surgidas como adecuada protección de quienes, de verdad, sufrían y sufren el maltrato y la muerte a manos de sus parejas. Parecida situación a la descrita para las mujeres veinte años antes soporta en esta pieza un hombre acosado por las leyes y por dos ex mujeres que, aconsejadas por abogadas y psicólogas ‘de mutuo acuerdo’, han dado con él en la indigencia y la cárcel<sup>12</sup>.

La obra se construye dentro del marco de un concierto de guitarra que el hombre está dando a un público ficcional que realmente es el público del teatro, donde él se dirige a sus hijos, supuestamente espectadores también en la sala en la que el desposeído ha encontrado un espacio propio de expresión. El actor y cantante que protagoniza la pieza va desgranando tramos de su sentir en las composiciones, mientras que el diálogo con sus ex mujeres y con su compañero de celda, en tiempos y espacios del pasado, coloca ante el público la cadena de errores propios y de maldades ajenas que lo han llevado a tal situación. Él, Ella I y Ella II, correspondientes a sus ex esposas; Otro, su compañero de celda; la Señora Testigo y su marido, que no aparece en escena y «que solo gruñe», forman el grupo de personajes que desarrollan las dos tramas que Él protagoniza. La primera se centra en la fracasada relación con las sucesivas parejas. Una segunda línea que confluye con la anterior es la de Él en la cárcel, tras acusarse de haber asesinado a un vagabundo; narra allí a Otro, el suceso y sus motivos; en esta secuencia argumental posee un papel importante la Testigo, que afirma haber presenciado el asesinato desde el balcón de su casa, junto con su marido. La Señora Testigo ofrece todo tipo de datos y detalles incriminatorios contra Él; hasta que el abogado de oficio apunta la imposibilidad de que el hombre no sea un asesino, ya que tanto él como la testigo hablan de disparos y el vagabundo ha muerto acuchillado.

El tiempo de las dos relaciones de pareja de Él se va alternando con la estancia en la cárcel y las disputas de las respectivas esposas con las que convive se entrecruzan

<sup>11</sup> Con esta obra, en 2008 fue la primera mujer en obtener el Premio Palencia que se convoca cada dos años desde 1964. Se estrenó en septiembre 2009 en el marco del XXX Festival de Teatro de esta ciudad con dirección de Mariano de Paco Serrano e interpretada por Jacobo Dicenta, Mahue Andúgar, Francesc Galcerán, Antonio M.M. y Eva García-Vacas.

<sup>12</sup> Desde 1991 existe en Madrid una asociación de padres separados, fundada por hombres y mujeres que pretenden salvaguardar su derecho a una relación normalizada con los hijos e impedir la pobreza del hombre que ha de dejarlo todo, así como los fraudes por parte de algunas mujeres que acusan en falso para que los tribunales de género intervengan.

con sus explicaciones a Otro. Diálogos y monólogos se suceden y trazan las secuencias de la peripecia vital del personaje cuyo único objetivo es no perder del todo a sus hijos. Los diálogos con las mujeres reflejan el proceso irracional de los desencuentros de pareja. Realizados directamente entre los personajes en lid o descritos por Él, en conversaciones con su compañero de celda, este sí, un asesino, son correlato literario del absurdo que domina en realidad las situaciones presentadas y que no son ajenas a tantos casos verdaderamente sucedidos. El juego dramático constante, y el sentido del humor que reside principalmente en los modos expresivos y en la falta de coherencia de las acciones, hacen de la pieza un verdadero ejercicio de estilo que no impide que se perciba la dolorosa realidad.

Si sorprendentes son las secuencias protagonizadas por las dos versiones de Ella, representantes de los dos matrimonios fallidos de Él, no lo son menos las que se organizan en torno al segundo motivo argumental, el de la condición de asesino declarado del protagonista, por lo que ha ingresado en prisión, aunque en realidad él se declara culpable porque:

No quiero que me lleven al manicomio porque allí no podré ver nunca a mis hijos, porque las psicólogas de mis ex mujeres, de mutuo acuerdo, dicen que sería perjudicial para ellos [...] Por lo del desmoronamiento de la figura paterna y la posibilidad de crear en ellos una imagen que provoque piedad en lugar de rechazo.

En esta y otras obras, la dramaturgia de Diana de Paco parte de una realidad vivida o presenciada, tanto en la pieza que comentamos sobre el perdedor en los litigios de género, como en las que presenta el abuso sobre mujeres. En alguna ocasión permite a sus protagonistas decidir un camino liberador, como en el poético suicidio de la pareja protagonista en *Obsesión Street*; en la venganza femenina de *La metáfora* o, como hiciera en el reencuentro con su verdad y sus historias en el caso de las heroínas griegas que protagonizan *Polifonía*.

A la vista de las obras analizadas, de sus temas y personajes, y de tantas otras como pueblan el actual panorama de la dramaturgia actual en España, podemos concluir que hombres y mujeres del siglo XXI surgen en la escena de la mano de autoras y autores para intentar, al menos dramáticamente, hacer al espectador testigo de su tiempo y para favorecer el que pueda conjurar los males de la lucha de género sean quienes fueren sus verdugos y sus víctimas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2013), «Diez especialistas vuelven la mirada hacia la centenaria obra de Benavente revisando *La Malquerida*», *La Ratonera*, 37, pp. 60-71.
- Buero Vallejo, Antonio (1994), «El teatro en el mundo», *Obra Completa II, Poesía, Narrativa, Ensayos y Artículos*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 587-588.
- Fernández Insuela, Antonio (2002), «*La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo», en García Ruiz, Víctor - Torres Nebrera, Gregorio (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. V: 1961-1965, Madrid, Fundamentos, pp. 309-316.
- Gutiérrez Carabajo, Francisco (ed.) (2012), *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia.
- León, María Teresa (2008), *Historia de mi corazón*, Edición facsímil, Transcripción del original y prólogo de Gabriele Morelli, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- López Criado, Fidel (2010), «El eros femenino en el teatro de Lauro Olmo», en González de Sande, Mercedes (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla, Arcibel, pp. 197-220.
- Miras, Domingo (2005), *Teatro Escogido*, I y II, coordinación, introducción y bibliografía de Virtudes Serrano, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), «La desaparición de la censura», en Ead., *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 407-433.
- Nieva de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- O'Connor, Patricia W. (1988), *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción*, Madrid, Fundamentos.
- O'Connor, Patricia W. (2003), *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- O'Neill, Carlota (1997), *Circe y los cerdos y Cómo fue España encadenada*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Paco, Diana de - Serrano, Virtudes (2005), «Una olvidada representación teatral de 1945: *La pura mentira*, de Araceli de Silva, Duquesa de Almazán», en Bernard, Margherita (ed.), *Teatro y Mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Bergamo, University Press, pp. 117-127.
- Paco, Mariano de (1999), «La huella de Buero Vallejo en el teatro español contemporáneo», en Halsey, Martha T. - Zatlin, Phyllis (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, State College, The Pennsylvania State University, Estreno, pp. 207-218.
- Pedrero, Paloma (2013), *Pájaros en la cabeza, Teatro a partir del siglo XXI*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra.
- Resino, Carmen (2001), *Teatro diverso (1973-1992): Ulises no vuelve. La recepción. De película*, ed. Virtudes Serrano, Cádiz, Universidad.
- Serrano, Virtudes (2000), «Personajes femeninos en el teatro español actual: rebelión y caída», *Montearabí*, 30, pp. 67-79.
- Serrano, Virtudes (2009), «Morir callando (La mujer maltratada en la última dramaturgia española)», en Celma Valero, María Pilar - Rodríguez Pequeño, Mercedes (eds.), *Vivir al margen: Mujer, poder e institución literaria*, Burgos, Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 405-416.
- Serrano, Virtudes (2010), «*Cómo fue España encadenada*, memoria dramática de Carlota O'Neill», en Fernández Insuela, Antonio - Alfonso García, María del Carmen - Martínez-Cachero Rojo, María - Ramos Corrada, Miguel (eds.), *Setenta años después. El exilio republicano español de 1936*, Oviedo, KRK, pp. 619-631.
- Serrano, Virtudes (2013), «*La Malquerida*, cien años después», *Don Galán*, 3 <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/sumario.php>> (consultado el 16.03.2016).
- Serrano, Virtudes (2015), «Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo», *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, 0, pp. 307-318 <<http://www.ucjc.edu/wp-content/uploads/VERBEIA-Numero-0.pdf>> (consultado el 16.03.2016).