

Sección Monográfica

**Teatro y feminismo en el siglo XXI.
España y Latinoamérica**

*Theatre and feminism in the 21st century.
Spain and Latin America*

Diana González Martín

Aarhus University

Belén Tortosa Pujante

Université de Strasbourg

(Coords.)



ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTACIÓN

POR UNA ESCENA FEMINISTA DESDE EL SUR*

FOR A FEMINIST THEATRE FROM THE SOUTH

“Necesitamos [...] una cantidad creciente de investigadoras, de dramaturgas y directoras cuyo hacer teatral plantee una crítica de las estructuras del teatro por un lado y por el otro genere la utopía de producir lo inimaginable” (Griselda Gambaro 1999: 211).

1. INTRODUCCIÓN

Resultan cada vez más numerosos los esfuerzos que desde los estudios de género se están gestando en la ampliación de ese elenco de mujeres silenciadas y olvidadas en la historia de la teoría feminista: desde el feminismo premoderno con la obra de Christine de Pisan, *La ciudad de las damas* (1405), un importante precedente y un hito en la polémica feminista en tanto que cuestiona el discurso de inferioridad de las mujeres; el feminismo moderno que ancla sus raíces en la Revolución francesa y las ideas ilustradas a través del movimiento sufragista, el feminismo socialista o anarquista; el neofeminismo de los años sesenta del siglo pasado que buscaba crear una nueva *mística de lo femenino* (Betty Friedan 1963) desde diferentes visiones como la liberal, la radical o anticapitalista; el feminismo de la diferencia, anclado en el desarrollo de los estudios culturales de los años ochenta, que critica el uso monolítico de la categoría mujer y amplía su espectro de reflexión hacia las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres (país, raza, etnicidad, preferencia sexual, etc.); hasta los actuales debates que se generaron en 2018 en España en torno a la propuesta de la ley transexual. A pesar de la heterogeneidad y amplitud de perspectivas que proyectan cada una de las diferentes

* Este trabajo se encuadra en las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

olas del feminismo, todas comparten la necesidad de reescribir la historia o de empezar a contarla desde otros lugares, de componer otro canon, a través de la reivindicación de los derechos de las mujeres, pero también a partir de una reflexión en torno a los aparatos del sistema y a sus formas de funcionamiento, junto a una vindicación urgente de su transformación en nuevos imaginarios de relaciones posibles. Hoy el arte, la pedagogía, la teoría feminista y el activismo social comparten un espacio común de re-imaginación de lo femenino y de visibilización de lo oculto. El movimiento feminista encuentra en el teatro, la danza, la performance, la instalación, el arte relacional, etc. las herramientas de cambio para poner en práctica todo el aparato conceptual en torno al cual se construye el propio movimiento mediante el cuestionamiento de los ejes público-privado.

En *Contemporary Feminist Theatre* (1993), parafraseando a Linda Alcoff, Lizbeth Goodman señalaba la necesidad de hacer converger las diferentes posiciones dentro del feminismo que hagan del movimiento una estrategia de cambio que incluya aquellos cuerpos periféricos, invisibles, descentralizados y abandonados que se encuentran en muchos casos fuera de escena. Este monográfico pretende dar cuenta de esta misma diversidad a través del análisis del trabajo de mujeres muy diferentes entre sí que nos hablan a su vez desde lugares muy distintos: España y América Latina.

Los nuevos movimientos sociales feministas en América Latina suponen la indignación, la esperanza y la inspiración más grandes para la política en todo el mundo. «Ni una menos» comenzó en la marcha del 8 de marzo de 2015 en Buenos Aires y ha resonado desde entonces en todo el globo, del Cono Sur a los Estados Unidos y Canadá, pasando por España, Turquía y China. El detonante del movimiento, el feminicidio de Chiara Páez, hunde sus raíces en una lucha valiente, larga y perseverante por visibilizar y denunciar los asesinatos de mujeres por el patriarcado. La poesía de Susana Chávez, “Ni una mujer menos, ni una muerte más”, dio nombre al movimiento. Las denuncias en Ciudad Juárez a partir de los años noventa y las propuestas en el ámbito jurídico lograrían introducir el feminicidio en la ley en México en 2007. En Argentina, en 2012. Las explosiones sociales en Chile en octubre de 2019 coincidirían con las *flashmobs* de Las Tesis replicadas también en varios lugares del mundo. Aprendizajes de pensadoras feministas como Rita Segato pudieron resonar en las calles en performances multitudinarias que en Santiago se realizaron frente a la institución de Carabineros: El violador eres tú.

El artículo “Género y estructura capitalista-patriarcal en la escena latinoamericana”, de Lola Proaño, se hace eco de estas luchas en su análisis de producciones de teatro *Esquinas en el cielo*, de Mariana Mazover, y *Mecánicas*, de Celina Rozenwurcel, ambas argentinas y ambas estrenadas en 2013, a través de una perspectiva interseccional y marxista. Proaño analiza también *Ya vas a ver* (2015) de la también argentina Susana Torres Molina. En ella la autora se centra en la violencia machista contra las mujeres que continuamente se naturaliza en nuestras

sociedades. La propuesta de Proaño trasciende el teatro, sin embargo, y entrecruza su análisis de las producciones argentinas con la acción de activismo “Femicidio es Genocidio”, realizada en las calles por el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo frente a Tribunales, al Congreso Nacional y a la Casa Rosada en Buenos Aires entre 2015 y 2019. Ciento veinte mujeres pusieron sus cuerpos desnudos como protesta contra los feminicidios ante las instituciones en las que se tratan jurídica y legalmente las denuncias de estos casos. Por último, Proaño analiza tres casos más de activismo que, a diferencia de en *Esquinas en el cielo* y *Mecánicas*, enfocan las demandas desde una crítica al sistema capitalista reclamando un cambio y no una integración de las mujeres en él. Ejemplos de este activismo antisistema son, según la autora, el uso de las canciones y la música en las *flashmobs* de LasTesis (Chile, 2019) y las acciones de ARDA (Argentina, 2015-), así como sus variadas formas visuales de denunciar la violencia machista: los ojos vendados en el caso de LasTesis y el grito de nombres de mujeres desaparecidas por parte de ARDA. Proaño señala que en estas acciones masivas de mujeres la protesta se realiza desde el cuerpo y entre los cuerpos, creando una causa política en el espacio público para visibilizar la invisibilización sistemática de las mujeres por parte del patriarcado. Para ello Proaño cita a Judith Butler y su noción de cuerpo relacional que logra hacer surgir una nueva subjetividad. La performatividad de estas producciones y acciones ya sea en teatros o en las calles, permite materializar la necesidad de un cambio político para la igualdad que ya está sucediendo, y con fuerza.

El artículo de Alba Saura Clares, que lleva el título de “Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las prácticas de lo real”, aborda las propuestas de las teatristas Marianella Morena y Lola Arias, provenientes de Uruguay y Argentina respectivamente, desde sus trabajos con testimonios de las memorias violentas y difíciles de las dictaduras militares en el Cono Sur a través de la estética de lo real. Como señala Alba Saura Clares las propuestas de Morena y Arias se enmarcan en una tendencia ya consolidada en América Latina que busca presentar la realidad en vez de representarla, corporizando la memoria y planteando así nuevas maneras de relacionarnos con el testimonio. El teatro documental cuenta con una larga tradición en América Latina, tan larga como en Europa, que inició en el estreno de *Pueblo rechazado*, escrita por Vicente Leñero y dirigida por Ignacio Retes en México en 1968, el mismo año en que Peter Weiss publicó su manifiesto en la Alemania de la posguerra. La autora explica como en *Antígona Oriental* de Marianella Morena convoca a veinte expresas políticas, a sus hijas y a exiliadas de la dictadura militar de 1973 para hacerlas dialogar sobre las heridas todavía abiertas. La *Antígona* de Sófocles aporta la tensión de lo ficticio respecto a las voces documentadas. Del referente clásico Morena conserva el coro creando un espacio polifónico en cuanto a la diversidad de testimonio y las formas escénicas. La crítica al discurso heteropatriarcal, que continúa siendo hegemónico en la transición a la democracia, señala

el trato diferencial a las mujeres durante la dictadura y después. Así el público es doblemente confrontado: en cuanto a la memoria y la posmemoria de la dictadura y en cuanto a las violencias contra las mujeres. En *Campo Minado/Minefield* (2016) de Arias el género documental se traduce, como comenta Alba Saura Clares, en el cotejo de testimonios de seis veteranos de la guerra de las Malvinas, tres argentinos y tres ingleses, que proponen su relato a los espectadores para que hagan su parte y contribuya a la exploración de este hecho histórico trascendiendo las visiones enemigas entre ambos bandos.

Por su parte, Alicia Blas contribuye al debate sobre una genealogía ampliada de las artes escénicas en donde, por un lado, reivindica el rol dramático del espacio escénico en la pedagogía sobre teatro, el cual, según la autora, ha cambiado poco desde principios del siglo XX, y, por el otro, reclama la inclusión de escenógrafas mujeres que aporten prácticas alternativas en la escena. En este artículo de Blas, se da un correlato entre la reivindicación epistemológica del espacio escénico como productor de sentido y la de la inclusión tanto de las escenógrafas mujeres, así como de género no binario, pertenecientes a cualquier etnia, rol, clase, edad, como productoras de conocimientos. Esta es la reivindicación feminista más profunda, ya que supone un giro en el campo mismo del conocimiento, todavía monopolizado por una forma eurocéntrica de comprender el aprendizaje basada en las dicotomías mente – cuerpo, razón – emociones, forma – contenido, cultura – naturaleza, maestro – estudiante, etc. Blas inserta esta forma de comprender la ciencia y el aprendizaje en una forma colonial de ver el mundo. Según la autora, la escenografía, así como lo femenino, desde la perspectiva eurocéntrica quedan relegados a un rol pasivo, subalterno. Por el contrario, Blas propone una forma de aprendizaje que subvierte la visión eurocéntrica y que defiende la horizontalidad, la interacción, el “conocimiento práctico” como motores de cambio social. La autora reclama a la diseñadora escénica Gunilla Palmstierna, cuyo trabajo de “creatividad conjunta” con su esposo, Peter Weiss, lo encumbró únicamente a él en detrimento de ella, y cita asimismo publicaciones recientes que están recuperando su memoria y su labor profesional, a saber: *Minnets spelplats (El patio de recreo de la memoria)* (2013) o *Women Like You Make a Man Impotent (Mujeres como tú hacen impotentes a los hombres)* (2014). Además de la exposición *Gunilla Palmstierna-Weiss: Vivid Scenes 1964-1984*, en el museo Moderna Musset de Estocolmo o reseñas en la revista *Art Forum*, que han contribuido a reclamar su importancia para las artes escénicas. A la estela de la visión innovadora de Gunilla Palmstierna, que supo transmitir en su “Carta abierta a Ingmar Bergman: Un decorado desnudo también es decorado” (1966), Blas menciona los proyectos contemporáneos de la directora de escena y profesora de escenificación en la RESAD, Ana Contreras, y de Elisa Sanz, fundadora y actual presidenta de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE). Ambas contribuyen según la autora a una práctica y un entendimiento de la escena feminista y reivindicador de una pedagogía otra.

En “Tragedia, humor y feminismo en la dramaturgia de Diana M. De Paco” María Ángeles Rodríguez-Alonso indaga en aquellas estrategias y recursos dramáticos recurrentes en la obra de la dramaturga murciana Diana M. de Paco que crean y visibilizan un discurso en femenino. Entendiendo el texto dramático como “lugar” desde el que se reproducen y transmiten las imágenes y mitos de nuestra tradición, espacio creador de relatos, el teatro también se presenta como instrumento capaz de deconstruir esos relatos y crear otros posibles. En este sentido, el teatro de Diana M. de Paco crítica los valores patriarcales que prevalecen en nuestra sociedad y visibiliza los discursos femeninos silenciados acompañados en más de una ocasión de un tono humorístico que impregna su obra de un fuerte sarcasmo. Rodríguez-Alonso nos detalla los temas y argumentos de la obra de De Paco (*Polifonía* (2001), *Lucía* (2002), *La metáfora* (2013), *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2015), *África. L* (2016), *Morir de amor* (2016), *Cassandra* (2015) y *Eva a las seis* (2019)) y se detiene a analizar aquellas estrategias dramáticas que devuelven la voz a la mujer como “la convivencia del elemento narrativo con el propiamente mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde una mirada femenina o la predilección por el monólogo dramático desde el que se recobra el pasado” mediante incursiones en el estilo directo e indirecto. A la manera de los grupos de concienciación feminista (consciousness raising Group) de los años sesenta donde las mujeres compartían sus experiencias y se ayudaban mutuamente, los monólogos-confesionales de estas mujeres se convierten en catalizadores para un despertar de conciencias. Como advierte Rodríguez Alonso las protagonistas de las historias de De Paco se dirigen a un interlocutor silencioso, generalmente de género masculino, desde unos espacios que se sitúan entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, en lugares inestables, pero en la búsqueda siempre de esa habitación propia desde la que dirigirse al mundo.

Una habitación propia es la que también buscó Santa Teresa de Jesús a lo largo de su vida. Icono indiscutible de la tradición mística, su figura se ha alargado y ensanchado de tal manera que aún hoy día se recupera y se recontextualiza como símbolo y modelo para la lucha feminista. En el artículo “La influencia de Santa de Jesús en el teatro español contemporáneo: escritura, confesión y delirio subversivo”, Lola Blasco, dramaturga e investigadora, elabora un repaso por la vida y obra de la de Ávila y analiza la huella que esta ha dejado en el teatro español contemporáneo con obras como *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera, en ambos casos dirigidas por sus autores con posterioridad, *Alma y Cuerpo* (2016), dirigida por Carlota Ferrer y con dramaturgia de José Manuel Mora, y *Muero porque no muero*, de Paco Bezerra. Si cada pieza analiza la obra de la Santa desde posicionamientos muy diferentes (político, espiritual, personal, subjetivo), Blasco, por su parte, ve en la lectura que el teatro español actual realiza del personaje de Santa Teresa como una suerte de “confesión pública” a través de la

cual crear otras formas de pensar e imaginar el mundo. Para la ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática Santa Teresa se convierte en una suerte de figura quijotesca de su tiempo que hace del discurso poético un discurso subversivo y de sus actos (la creación de la orden de las Carmelitas descalzas) una crítica de la ostentación religiosa de su época.

El último de los artículos de esta monografía, “Diversidad de género en el Franquismo: Josita Hernán y su compañía de comedias (1941-1950)”, de Alba Gómez, viene a colmar uno de los grandes vacíos que aún hoy presenta la historia del teatro español: el teatro hecho por mujeres. Su artículo completa un relato sesgado y contado hasta ahora en masculino. Gómez elabora, en primer lugar, una revisión de la historia del teatro español durante la posguerra donde la industria y la crítica tendían a menospreciar e invisibilizar el trabajo de las mujeres creadoras y analiza, en segundo lugar, la trayectoria teatral de la actriz, directora, empresaria, escritora y guionista Josita Hernán y su compañía de comedias. La figura de Hernán resulta imprescindible no solo para comprender el legado de las mujeres dramaturgas, directoras de escena, actrices, escenógrafas, productoras y empresarias del teatro durante la posguerra, sino también para ver en su proyecto artístico una iniciativa independiente, que hace de la diversidad de género y de la defensa de los derechos de la mujer su bandera. Esta defensa queda patente, en palabras de Gómez, a través de “la elección del repertorio, la interpretación, la apuesta por dramaturgas noveles y el propio desempeño profesional de Hernán” a través de un proyecto pensado por y para las mujeres.

Además de estos artículos que hacen aportaciones valiosas para comprender el feminismo desde la práctica escénica de artistas latinoamericanas y españolas contemporáneas, cuatro reseñas sobre publicaciones recientes dan muestra de qué ideas aporta la teoría a la misma causa. Los títulos son *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente* (2022), de Cristina Oñoro; *Evidencias. Las otras dramaturgas* (2020), de Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra; *Via Lucis* (2015), de Angélica Liddell; y *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría* (2021), de Valeria Flores. En el primero, Cristina Oñoro recuenta la historia desde los neandertales hasta nuestros días “con gafas violeta” y un lúcido sentido del humor. Denny, Agnódice, Cleopatra, la Malinche, Juana de Arco, Jane Austen, por solo citar a algunas de muchas, aparecen bajo una nueva luz mediante la cual Oñoro habla sobre el poder, la violencia, el amor, la literatura, el arte en clave feminista. Por su parte, Artés, Farías y Saavedra hacen una reivindicación similar a la de Oñoro pero centrada en textos de dramaturgas chilenas de los siglos XX y XXI, muchas de ellas desconocidas hasta el momento. En cuanto a *Via Lucis*, Angélica Liddell, referente indiscutible de la escena teatral contemporánea, recoge una serie de textos, poemas e imágenes que reflexionan sobre una nueva forma de espiritualidad en la línea de esa tradición mística de la que se hicieron eco figuras como Santa Teresas de Jesús. Finalmente, Valeria Flores se centra en los usos del lenguaje en los que se

reflejan jerarquías, categorizaciones, silencios, violencias. Con su propuesta Flores propone “gramáticas afectivas” que disputen el monopolio académico del conocimiento. Porque es desde tales propuestas, críticas y creativas, que estamos cambiando el mundo.

Diana González Martín
Aarhus University
Belén Tortosa Pujante
Université de Strasbourg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gambaro, G. (1999), Nuevas pasajeras: el teatro y los límites del género. En L. Borrás Castanyer (Ed.), *Utopías del relato escénico*, (pp. 207-211). Fundación Autor.
- Goodman, L. (1993), *Contemporary Feminist Theatre: to each her own*. Routledge