Benilde

Juana Escabias: estudios sobre su teatro
una investigación transoceánica

Rossana Fialdini Zambrano
(Coordinadora.)

JUANA ESCABIAS: ESTUDIOS SOBRE SU TEATRO UNA INVESTIGACIÓN TRANSOCEÁNICA

b.Be.n.i.l.d.e.

JUANA ESCABIAS:
ESTUDIOS SOBRE SU TEATRO
UNA INVESTIGACIÓN TRANSOCEÁNICA
Rossana Fialdini Zambrano (Coordinadora)

BENILDE EDICIONES
2018
http://www.benilde.org
Sevilla-España

DISEÑO
Bane

IMAGEN DE PORTADA
Arianna García-Fialdini

ISBN 978-84-16390-62-5

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

JUANA ESCABIAS: ESTUDIOS SOBRE SU TEATRO UNA INVESTIGACIÓN TRANSOCEÁNICA

Fialdini Zambrano (Coordinadora)

A modo de prólogo 11

Juana Escabias: Pasión y reflexión 21

El sistema carcelario en el teatro español actual y su representación en ***Cautivas*** de Juana Escabias 43

La memoria histórica en clave femenina: ***Cautivas de Juana Escabias*** 55

Las relaciones personales en la edad mediática: tres piezas de Juana Escabias 77

Ser humano y ser en crisis: la involución del personaje en el teatro de Juana Escabias 101

Los retos del lenguaje: ***Whatsapp*** de Juana Escabias y la tecnología actual 123

Formas y funciones de la violencia en dos micro-dramas de Juana Escabias 149

Las voces del otro en ***Babel,*** de Juana Escabias 161

"Lo hice por ti": de la familia y sus sacrificios (abnegación, prosperidad y la sempiterna hipocresía) 183

¿Quién tiene un alma hoy en día? «Nueve mujeres infieles» en busca de su alma 203

Bibliografía de Juana Escabias 221

Para Manolo. Él sabe por qué
(nosotros no lo sabemos)

A modo de prólogo

Rossana Fialdini Zambrano (University of South Carolina)

El teatro de Juana Escabias es parte de la producción cultural que mediante la construcción y deconstrucción de algunos aspectos de la identidad de hombres y mujeres de la España de hoy, expone sus contradicciones y paradojas. Esta recopilación crítica permite acercarnos a las aportaciones que el teatro de Escabias ha hecho a la sociedad y la cultura de su tiempo a través de varias de las historias que ha fabulado dramáticamente desde su perspectiva personal y femenina. El estudio de su obra nos lleva a identificar la diversidad de elementos que componen su poética, la cual abarca desde las más tradicionales unidades dramáticas, como el recurso a opciones mucho más experimentales. Diálogos y monólogos complejos e inteligentes dan cuerpo a una estética comprometida con la búsqueda de la verdad, de la equidad y de lo justo. La ironía, la burla y el sarcasmo son estrategias que la ayudan a desenmascarar narrativas opresoras milenarias que, enquistadas en el tejido cultual y político español, siguen vigentes en este siglo XXI. Su teatro es valiente porque se atreve a decir lo que muchos pensamos pero no decimos. La variedad y diversidad de temas que la ocupan cubre las problemáticas más relevantes de nuestro día a día, entre las que sobresalen la alienación del individuo por un mercado de trabajo que lo explota, la inmoralidad de los mass media, la violencia de género, la desigualdad entre los géneros, la familia española y sus estructuras de poder, entre otras. A pesar de no pertenecer a la generación del milenio (los *millenials*), Escabias crea historias en las que muchas de ellas y ellos se ven representados.

La razón por la cual he aceptado colaborar en esta antología tiene mucho que ver con mi admiración por su trabajo. Creo que lo que Escabias hace no solo es relevante, sino que además lo hace muy bien. También ha influido en mi decisión la posibilidad de compartir el asombro que me produce esa habilidad

de Juana por ver siempre a su alrededor y pescar al aire los elementos claves de una problemática para después fabularlos y crear una historia. El teatro de Juana Escabias merece ser conocido y apreciado por sí mismo. El hecho de que Juana Escabias sea, además, una persona excelente, es una suerte y una alegría para quienes la conocemos. Los acercamientos críticos que esta antología nos ofrece van a ser de gran ayuda para poder entender algunas de las problemáticas sociales, políticas y culturales actuales. Asimismo, las distintas procedencias geográficas de las académicas y académicos que colaboran con este trabajo nos regalan un prisma transcontinental de plataformas analíticas en torno a su teatro que seguramente enriquecerá la literatura crítica que existe sobre la autora en particular, y sobre los Estudios culturales españoles en general. Me atrevería a añadir un último propósito: hacer un reconocimiento formal a la gran calidad y relevancia del trabajo de Escabias.

Todas las colaboraciones coinciden en reconocer que en el teatro de Juana Escabias encontramos una gran humanidad, un deseo por recomponer al individuo en las más variadas circunstancias: en sus relaciones interpersonales, en su día a día laboral, en sus relaciones con el sexo opuesto, e incluso en sus relaciones con su pasado. Para Escabias existe un problema serio en la manera en la que vivimos las relaciones con el Otro, con consecuencias graves, y es primordial que no solo seamos conscientes de ello, sino que además empecemos a hacer algo para cambiarlo. Patricia O'Connor, gran estudiosa y experta del teatro español contemporáneo, pero sobre todo la más importante impulsora de las dramaturgas españolas de la era democrática, reconoce en el trabajo de Juana Escabias ese deseo de la autora por intentar cambiar todo lo que necesita ser cambiado. En su artículo titulado *Juana Escabias: Pasión y reflexión*, O'Connor ofrece una exposición de lo que ella considera algunas de las obras más representativas de la autora, amén de esbozar un retrato hablado afectuoso de Juana. Además de los datos biográficos sobre la autora, la crítica estadounidense y fundadora de la revista *Estreno* -la publicación norteamericana más importante sobre el teatro español de los siglos XX y XXI-, nos habla de la historia de

las prisioneras en las cárceles franquistas, o de la mujer que ha sido víctima silenciosa y silenciada de la pedofilia de la Iglesia católica. También le parecen relevantes las historias de Escabias sobre la problemática del SIDA, o el matricidio que una de las protagonistas escabianas comete contra su madre, quien cuando era una niña la ha vendido. O'Connor incluye, por supuesto, algunas de las obras que le han representado a Escabias premios importantes, como es el caso de *Historia de un imbécil* (2010), una crítica dura a la alienación que se vive en España por la falta de trabajos justamente remunerados y a la inmoralidad de muchos de los programas de lo que se conoce como telebasura. O *Tierra Convexa* (2009), en donde la autora cuestiona agudamente la inmoralidad del *raiting* y los *mass media*. El análisis de O'Connor también se detiene en obras que tratan de la problemática de la prostitución, la violencia de género y la inequidad de género, que desgraciadamente forman parte de la realidad española más actual; su reflexión final es sobre el problema de los inmigrantes y refugiados que intentan llegar a la tierra prometida. El tono amigable e informal que prevalece en este ensayo resulta un valor agregado.

El tema de la memoria histórica ha formado parte de la producción literaria española de los últimos veinte años al menos y aunque Escabias normalmente sitúa sus historias en el presente, no ha podido dejar de lado una problemática tan relevante en España. Su obra *Cautivas* (2015) es revisada y analizada de manera exhaustiva por dos de los colaboradores de esta antología, lo que confirma su importancia. Francisco Gutiérrez Carbajo comparte su extenso conocimiento sobre el tema del sistema carcelario en el franquismo y su relación con el teatro, en el artículo *El sistema carcelario en el teatro español actual y su representación en* Cautivas *de Juana Escabias*. Su incuestionable erudición, no solo del tema sino del momento histórico en cuestión, nos ayuda a situar la obra de Escabias en su justa medida, pero sobre todo nos permite realizar y/o reconocer intertextualidades que guían una lectura crítica de *Cautivas* mucho más interesante. Por su parte, Alison Guzmán se acerca a *Cautivas* desde las teorías de la memoria histórica y del feminismo en un acto de reivindicación de

esas voces que escuchamos a través de Escabias. No solo hubo mujeres en las cárceles, sino que muchas recibieron peores tormentos por el hecho de serlo. Y las voces de esas mujeres permanecieron silenciadas por demasiados años, lo que vuelve el análisis de Guzmán especialmente importante, sobre todo porque nos revela que la Historia también es una cuestión de género.

La crisis del individuo representada en la crisis del protagonista es una de las problemáticas en las que más ha incidido el teatro escabiano. Crisis derivadas de un capitalismo rabioso e inmoral, de *mass media* que como algunos estudios culturales indican, se lanzaron a combinar la influencia política con la maximización de las ganancias a través de mecanismos de mercado globalizados. Y en este panorama, lo que ha quedado al margen han sido las personas de carne y hueso, como lo fabula Escabias en varias de sus obras. Este tema del individuo en crisis lo abordan desde plataformas teóricas diferentes Eileen Doll en su artículo *Las relaciones personales en la edad mediática: tres piezas de Juana Escabias* y Pilar Pérez Serrano en *Ser humano y ser en crisis: la involución del personaje en el teatro de Juana Escabias*. Eileen Doll nos propone partir del concepto sociológico de Marc Augé sobre la supermodernidad, a saber el no-lugar, dentro del contexto del lugar antropológico (todo aquel lugar en el que encontramos algún tipo de manifestación de los contratos sociales que nos definen, como por ejemplo reglas de cómo actuar, cómo vestirse, qué decir). La tesis de Augé con la cual Doll comulga nos dice que el individuo de hoy se enfrenta con una serie de espacios, los no-lugares, en los cuales se encuentra totalmente solo y a su libre albedrío, porque en estos lugares no hay nada que lo obligue a comportarse *comme il faut*. De todas las opciones que Augé menciona, el mundo virtual es sin duda el que más anonimato y libertad ofrece al individuo contemporáneo. La falta de esos límites sociales es, en la lectura de Doll, una de las principales razones para que las personas que están absolutamente inmersas en los no-lugares virtuales acaben perdiendo el piso. Su análisis de *Historia de un imbécil* (2010), *Hojas de algún calendario* (2011) *y El sucesor* (2013) son tres excelentes ejemplos de la dramaturgia

escabiana en la que podemos ponderar los efectos en nuestras relaciones que se derivan de preferir los no-lugares virtuales.

Ser humano y ser en crisis: la involución del personaje en el teatro de Juana Escabias de Pilar Pérez Serrano nos remite a la imposibilidad de los personajes y las personas de sustraerse o escapar de las narrativas culturales, sociales y políticas que de alguna manera los conforman, siguiendo la tesis de Elinor Fuchs. Es en este sentido que reconoce en al menos cinco de las obras de Escabias una regresión ética y moral del individuo. Las obras que analiza en el contexto de los cambios que han producido crisis de identidad son *Acoso laboral* (2016), *Venganza* (2015), *Despido procedente* (2014), *Esbozo sobre una teoría de las emociones* (2013) e *Historia de un imbécil* (2010). Su análisis ágil nos permite reconocer que en algunas de las historias escabianas podemos encontrar la revitalización del fantoche, pero diferente al valleinclaniano porque este es totalmente verosímil. Asimismo, Pérez Serrano se ocupa de destacar los excesos de la supermodernidad de la que habla Augé, y pone en tela de juicio el supuesto progreso que para Adorno -entre otros- no es más que una narrativa precursora del nazismo (en este caso neonazismo) o del capitalismo a ultranza. Pero sobre todo, lo que Pérez Serrano encuentra en las obras de Escabias es una pérdida de la empatía, esa incapacidad para sentir y vivir al Otro como uno mismo y que es la base indispensable para poder desarrollar relaciones interpersonales sanas. Muchos de los personajes escabianos son individuos desajustados que viven en una realidad que los rebasa; la lectura de Pérez Serrano nos deja claro que tras la crisis financiera y de corrupción bancaria de 2008, muchos españoles y españolas han sido despojados de todos los elementos para ser personas íntegras y moralmente adecuadas.

Inserta en el no-lugar del whatsapp, Lourdes Bueno reflexiona sobre la súper moderna obra *Whatsapp* (2015) en la que Escabias incursiona en el mundo de las adolescentes hiperconectadas e hipercomunicadas. Bueno, está especialmente interesada en el lenguaje "tecnológico" que las nuevas generaciones han implementado para comunicarse virtualmente y en sus características, que escapan a la convención lingüística en uso. Le resulta

especialmente interesante la economía léxica en la que sobresalen las palabras altisonantes, como indicadores de edad y nivel sociocultural, así como el aparente desprecio por la ortografía tradicional. Este lenguaje esconde, sin embargo, una realidad que no es nada novedosa: la violencia de género, en este caso psicológica, entre un joven adulto y una adolescente. Resulta muy interesante y paradójico que la virtualidad permita al abusador esconder su violencia tras muros más gruesos y efectivos que las paredes de un piso en la vida real.

El tema de la violencia en el teatro español tiene en su haber una larga historia, como lo menciona Cerstin Bauer-Funke en su artículo *Formas y funciones de la violencia en dos micro-dramas de Juana Escabias*. Bauer-Funke parte de la propuesta analítica de Eva Stehlik para abordar el análisis de la violencia de género en *Tu sangre sobre la arena* (2011) y *Crimen imperfecto* (2015). En estos dos monólogos breves de Escabias, Bauer-Funke encuentra que las protagonistas -que han sufrido la violencia de maneras distintas- cuando están en posición de hacerlo recurren a la misma violencia que la de sus opresores, lo que en su lectura significa que han logrado subvertir las estructuras de poder responsables en primera instancia de la violencia contra ellas y así se han liberado. La conclusión de Bauer-Funke no puede ser más acertada: el teatro de Escabias es pionero en proponer narrativas que redefinen el rol de víctima de violencia de género. De hecho, en las otras dos obras en las que también se trata el tema, *Apología del amor* (2011) y *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* (2015), ambas protagonistas terminan siendo víctimas de la violencia machista, víctimas del sistema patriarcal. Desde una lectura feminista, lo que es diferente en las obras analizadas por Bauer-Funke, es que ambas protagonistas tienen capacidad de agencia -como la entiende la teoría postcolonial- a través de la cual deciden quién quieren ser y qué tipo de vida quieren tener después de haber sufrido la violencia. Y desde esta perspectiva, el matricidio ya no parece una aberración, sino un castigo a la deslealtad, al desamor y a la búsqueda de soluciones fáciles. Lo mismo podemos decir de la protagonista en el caso de *No le cuentes a mi marido…* Su infidelidad no necesariamente es un acto de

deslealtad, si se lee como un acto de resistencia ante el acto de compra-venta por parte de la madre y el esposo de la protagonista y el final entonces resulta injustamente trágico. Igualmente en el caso de *Crimen imperfecto* -cuya intertextualidad con *Cinco horas con Mario* de M. Delibes es un guiño irónico muy apreciable-, cuando la protagonista se da cuenta que está en sus manos el decidir qué hacer con su vida (y la de sus hijos) y toma la decisión de no hacer nada para salvar al esposo abusivo y golpeador, asegurándose además de que a los vecinos y amigos les quede muy claro que ha sido un muy desafortunado accidente. Las dos obras que reescriben los destinos de las víctimas de la violencia de género nos dejan, como lectores/espectadores, con un buen sabor de boca. No así *Apología del amor,* que contrariamente a *Las mil y una noches* (en donde tenemos a una protagonista-narradora que decide que quiere y puede resolver el problema de violencia de género en el que está inmersa) la protagonista escabiana muere víctima de un hombre que la mata porque puede hacerlo.

La colaboración de Rosana Murias es de gran importancia para profundizar en el tema de las relaciones familiares disfuncionales -tema por demás predilecto de Escabias-, especialmente desde la perspectiva de los Estudios culturales. Su artículo *"Lo hice por ti": de la familia y sus sacrificios (abnegación, prosperidad y la sempiterna hipocresía)* nos regala un análisis agudo sobre las narrativas que sustentan las relaciones disfuncionales entre padres/madres e hijos/hijas o esposos y esposas en las obras *Interiores* (2010), *Crimen imperfecto* (2015) y *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* (2015). Su tesis afirma que en torno a la narrativa del supuesto sacrificio que tenemos que asumir en nuestros roles familiares, narrativa que ha sido finamente elaborada -*ad nauseam*- por el catolicismo y reforzada institucionalmente en el franquismo, surgen otras narrativas como la abnegación, cualidad definitoria de la identidad femenina ideal, y el progreso, entendido como el axioma indiscutible que justifica cualquier inequidad en la sociedad española postfranquista, para crear una cultura de la mentira aceptable, de la hipocresía. Hay muchas verdades incómodas en las propuestas de Murias,

que sin embargo, nos esbozan un panorama bastante exacto de lo que hay detrás de tantas relaciones fallidas.

Helen Freear-Papio aporta una lectura muy atingente de la obra *Babel* (2016), recientemente publicada junto con otras diecisiete más en una antología sobre la inmigración en Europa, en su ensayo que lleva por título *Las voces del otro en Babel, de Juana Escabias.* Esta obra no sólo nos muestra la contemporaneidad del teatro de Escabias, sino además su esencia performativa: el teatro como vía para crear consciencia y para actuar. Freear-Papio resalta la intertextualidad de *Babel* con varias historias de la vida real -Escabias no puede esconder su pasado de periodista- así como el diálogo que la dramaturga establece con Eurípides a través de su obra. La crítica destaca en la lectura de *Babel* la necesidad de reconocer la propia responsabilidad, como españoles y europeos, en las tragedias cotidianas que miles de personas anónimas, muchas de ellas niñas, niños y mujeres, viven día a día. No se trata de un problema de los sirios o los afganos o los yemenitas… no es un problema de los otros, es un problema de todos. Una vez más Escabias pone el dedo en la llaga de la enfermedad que más nos afecta como sociedad occidental: nuestra completa falta de empatía frente al sufrimiento del Otro, que de muchas maneras hemos ayudado a provocar. Y como bien señala Freear-Papio, esta ausencia de empatía se ve reflejada en el racismo, el tráfico humano, las tradiciones de violencia contra las niñas y mujeres, entre otros. La lectura de Freear-Papio nos urge a asumir un compromiso de civilidad y humanidad ante lo que *Babel* dramáticamente nos narra y sobre todo, les recuerda a los españoles que no hace mucho, ellos también fueron protagonistas de historias muy parecidas a las de los personajes de *Babel.*

La última colaboración de esta antología es acerca de un tema más que sugerente, a saber, la infidelidad. La infidelidad como fenómeno social y cultural no es privativo de la población masculina, como lo afirma en su artículo *¿Quién tiene un alma hoy en día? Nueve mujeres infieles en busca de su alma*, Isabelle Reck. Su ensayo analiza la obra *Nueve mujeres infieles* (2013), así como la incidencia de los casos de infidelidad en España, que la han puesto en los primeros lugares de países europeos "infieles". Reck

explora algunas de las razones por las cuales las protagonistas escabianas deciden ser infieles y entre sus resultados están la dependencia económica, el desamor, el aburrimiento y la frustración. Para Reck, *Nueve mujeres infieles* es una especie de manual liberador para las mujeres casadas.

Termino esta introducción con un sincero agradecimiento para Milagro Martín Clavijo por la confianza que depositó en mí para llevar a buen término este proyecto. También le agradezco enormemente a las colaboradoras y colaboradores su compromiso y seriedad en sus aportaciones.

Juana Escabias: Pasión y reflexión

Patricia O'Connor (University of Cincinnati, EEUU)

La pasión y la reflexión comenzaron pronto en Juana Escabias. Fascinada desde niña por los cuentos que le leían y más tarde por la propia lectura, a los nueve años ya quiso recluirse a redactar sus propias obritas, aun sintiéndose un bicho raro por no compartir las actividades de los chicos de su edad. Mirando atrás, habla sin pizca de rubor de su arraigada pasión: "escribir y vivir, para mí, siempre han sido un mismo acto. Se respira para escribir, se ama para aprender a escribir, se come y se descansa para poder continuar escribiendo."[1] Aunque no quedan ejemplos de esas primerísimas piezas, la autora afirma que a través de ellas buscaba conocerse, entender el mundo y profundizar en los misterios del proceso creativo, intereses que indicaban una precoz y admirable capacidad intelectual. En unos poemas escritos a los catorce años y conservados, la autora ya demostraba su pasión por la justicia social. "El hombre del carrito de metal", por ejemplo, trataba sobre un mendigo que vivía en la calle con todas sus pertenencias en un humilde carro.

Como la pasión por escribir es perenne en Juana Escabias, ¿cuáles son sus propósitos actuales? Asegura que, solidaria con el mundo que la rodea, quiere contribuir a crear una sociedad más justa representando "las grandes cuestiones del hombre de todos los tiempos para sacudirle y hacerle crecer."[2] Los problemas que la autora va entretejiendo crean un *tableau* de lacras sociales ocasionadas por las debilidades humanas que nos afectan a todos en diversa medida, como el egoísmo, el orgullo, la avaricia, la ambición y la inseguridad. Cuando se dejan fluir estas flaquezas, pueden originar fraudes, chantajes, robos, violencia, asesinatos y hasta guerras. Como acertadamente observa Fran-

1 ESCABIAS, Juana. "Razones para escribir: razones para vivir". En: *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 17 (2012), p.13.

2 BUENO, Lourdes. "Entrevista con Juana Escabias", *Ensentido figurado* 2 (2013), p.16.

cisco Gutiérrez Carbajo, "ella desarrolla cada día y cada hora una actividad incansable dedicada a transformar y a dignificar los múltiples aspectos mejorables de este mundo."[3] Por su parte, el dramaturgo y crítico Jerónimo López Mozo sintetiza que Escabias "dibuja un mapa muy preciso de los males de nuestra sociedad actual."[4] Este estudio incluirá experiencias claves de la autora, indagará en las técnicas empleadas para hacer que el receptor reflexione sobre lo que ha visto y explorará obras representativas. Los temas que más le apasionan son la violencia de género, el poder de los medios de comunicación masivo para influir de modo negativo en la sociedad, la desmedida ambición de muchos seres humanos y la incomunicación entre familiares y parejas.

Las mujeres de diversas edades y circunstancias en busca de libertad personal e independencia económica a menudo protagonizan las obras de Escabias, lo que supone, como afirma ella, "no solo una revisión de los tradicionales modelos patriarcales, sino un ataque frontal con intenciones destructivas de los mismos."[5] A diferencia de otras autoras que no imprimen a sus textos un tratamiento abiertamente feminista por temor a ser perjudicadas, ella no vacila en expresar con pasión su postura progresista en obras que censuran los abusos sufridos por el género femenino hoy, ayer y en todas partes. Atestigua que su madre la inspiró en parte al ser víctima de "la espantosa dictadura franquista que recluía a las mujeres en su hogar prohibiéndoles que trabajaran fuera de él una vez que se habían casado."[6] Escabias rechaza no solo el machismo sino otras lacras sociales a través de escenas violentas y un vocabulario transgresor, así que

3 GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. Introducción: "La realidad y la representación en Juana Escabias". En: Escabias, Juana, *Historia de un imbécil*. *Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010, p.7.

4LÓPEZ MOZO, Jerónimo. Introducción: "Radiografía de seres humanos". En: Escabias, Juana. *Voracidad de los parques*. *Deseo*. Madrid: Huerga y Fierro (2013), p.15.

5 "Malas y más que malas, por supuesto: breve alegato sobre la necesidad de ir a Contracorriente". En: *Literatura y mujer, siglos XX y XXI*. Madrid: UNED, 2014, p. 219.

6 Los abuelos, tíos y tías de la autora -anarquistas y socialistas- participaron directamente en la Guerra Civil Española luchando a favor de la República, y después ayudaron a muchos exiliados a salir clandestinamente del país.

BUENO, Lourdes. "Entrevista con Juana Escabias", *En sentido figurado* 2 (2013), p.13.

abróchense los cinturones de seguridad; este traqueteo por su escritura no es para los pusilánimes.

Nacida en Madrid (1963), Juana Escabias se licenció en periodismo (Univ. Complutense, 1988), profesión que ejerció durante más de una década al tiempo que seguía puliendo su talento creativo a través de obras dramáticas y narraciones. Cuando sus amigas empezaban a casarse, Escabias, no dispuesta a seguir su ejemplo, continuó trabajando cómo periodista, carrera que le permitía entrevistar a múltiples personajes –políticos, científicos, tenores, premios Nobel, activistas pro-derechos humanos, prostitutas, presos, personas sin hogar– que destapaban realidades hasta entonces ocultas para ella. También por su profesión pudo viajar y realizar su sueño de conocer otros países y modos de vivir. Escabias se inició como escritora publicada con *Penúltima estación* (1997), novela "orquestada" a los dieciocho años que, tras muchas revisiones, vio la luz quince años más tarde. En ella, la autora continuó el viaje interior de sus primeros buceos literarios, indagando en su propia identidad y los misterios del proceso creativo. Su protagonista y alter ego, una escritora en busca de inspiración, camina por una calle madrileña, observando a los paseantes e imaginando sus historias. Al ser autorreferencial, *Penúltima estación* constituye una sugestiva y valiosa meta-novela[7].

Ya para finales de los noventa Escabias prefería expresarse a través de obras dramáticas y decidió doctorarse en estudios teatrales en la UNED. En 2013 presentó su tesis sobre Ana María Caro Mallén (1590-1646), dramaturga del Siglo de Oro con quien compartía intereses y actividades profesionales: además de periodista (primera corresponsal femenina de la que tenemos noticia), Ana Caro construía en su teatro atrevidos enredos de decididas mujeres. Pero Escabias no se limitó a la creación teatral; contribuyó con su talento a otras áreas del mundo escénico como fundadora y directora de la compañía "Teatro Sonámbulo", investigadora, gestora de proyectos, editora de libros, profesora en la Escuela de Arte Dramático de Madrid y presidenta del Comité de Teatro de UNESCO, entidad en la que organizó actividades

7 Otro rasgo autobiográfico aparece en *La vida secreta de Ángela B.* al observar la protagonista: "A los nueve años mi vida ya pertenecía a la escritura" (71).

internacionales relacionadas con el teatro. Como demuestra su variado e impresionante currículum, Escabias es una verdadera "teatrera".

Con una vida profesional tan acelerada, si no frenética, uno podría pensar que Juana es una horripilante trabajólica asocial, pero nada más lejos de la verdad. Es guapa, generosa, radiante, positiva, optimista, altruista, divertida y un verdadero encanto en persona. La siguiente imagen que traza de sí misma es auténtica y explica en parte su actitud tan positiva: "trabajadora, con sentido de la responsabilidad, alegre y reflexiva a partes casi iguales […], apasionada por el hecho de estar viva y con todo lo que emprendo, enamorada de la escritura como actividad y del teatro como escritura y realidad escénica."[8] En otra entrevista, reitera las citadas cualidades y agrega otras: "Me gusta trabajar y me gusta mi trabajo; es algo que siempre busqué de forma premeditada: trabajar en lo que me apetecía. Lo he conseguido durante toda mi vida, y en ese sentido me siento afortunada…. Siempre he preferido la libertad a la seguridad, conocer mundo, viajar, aprender de las sociedades y civilizaciones desconocidas, de seres humanos muy distintos de mí misma."[9] Además de utilizar su talento, pasión y energía abundantes trabajando en lo que le apetece, ha gozado de otra bonita satisfacción. Desde 2006, ha compartido pasiones profesionales con su extraordinario "compañero de viaje", Santiago Ruiz-Omeñaca, con quien se casó en 2010[10].

Dedicada a lo ético a través del arte, Escabias es autora de cuarenta obras teatrales, tanto largas como cortas, casi todas estrenadas y publicadas a partir de 2006[11]. Nunca reduce una idea a la anécdota banal, ya que la meta de todas sus técnicas, nutridas por las ricas experiencias de la autora, es invitar a una reflexión. Tanto la profusión de imágenes como la extensa narración de los monólogos y algunas acotaciones aparecen a menu-

8 BUENO, Lourdes. "Entrevista con Juana Escabias", *En sentido figurado* 2 (2013), pp.11-12.

9 MARTÍN CLAVIJO, Milagro. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena". *Raudem*: *Revista de Estudios de las Mujeres* 2 (2014), p.308.

10 Trágicamente, Santiago murió de forma súbita en diciembre de 2016.

11 También posee obras traducidas, publicadas y representadas en otros países.

do[12]. Los diálogos de enfrentamientos también son frecuentes en obras que pasan de modo repentino del registro de lo dramático a lo cómico, de la sátira sarcástica a la burla mordaz, del humor negro a la farsa, de lo meramente extravagante a lo tremebundo. En busca de la fórmula más eficaz para reprobar los fallos examinados, la autora asimismo experimenta a través de la contraposición de modelos positivos y negativos (i.e., heroínas y anti heroínas) como también con el proceso dramático, recurriendo a meta-teatralidades, mimetismos, medios electrónicos visuales, sorprendentes saltos de tiempo y lugar, repentinas intrusiones de la fantasía en escenas realistas, la aparición de misteriosas figuras etéreas en obras que acaban de modo abrupto. No ofrece soluciones a los problemas tratados, ya que su propósito es "lanzar preguntas."[13]

El deseo primordial de Escabias es despertar consciencias sobre los errores de la sociedad actual, apenas ha contribuido a la memoria histórica. Una excepción es *Cautivas* (2006), obra de duración larga sobre cuatro presas del régimen franquista durante la severa posguerra que sucedió a la Guerra Civil española. María, la mayor del grupo, ha sido maestra y lleva la voz cantante en esta pieza de varias voces. En la cárcel, se dedica a fijar en su memoria las atrocidades soportadas por las mujeres para difundir detalles de su uso en libertad, esperando así prevenir una futura repetición. En un testimonio escalofriante, María recuerda torturas espantosas que sufrió en un interrogatorio. El lema de la valiente María es "¡Resiste!", no responde a las preguntas y los golpes recibidos tampoco quiebran su decisión. Los torturadores entonces le colocan astillas debajo de las uñas, conectan anillas de metal a sus pezones y le dan corrientes eléctricas, tortura tan extrema que la deja inconsciente[14].

Como Escabias ha presenciado la ignominia de un arrogante patriarcado, no pierde oportunidad de iluminar y censu-

12 *Vías férreas,* por ejemplo, es exclusivamente una sucesión de acotaciones.

13 ESCABIAS, Juana. "Conflictos". En: *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010, p.11.

14 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas (Cautivas. No le cuentes a mi marido que sueño otro hombre…cualquiera. Whatsapp. Crimen imperfecto*). Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015. Años después de publicarse *Cautivas*, este testimonio de María se representó en el "Maratón de monólogos" de 2012 bajo el título de *España, 1940*.

rar sus agresiones, y lo hace con una pasión especial al tratarse de las víctimas más débiles. *Fantasmas* (2006) condena el asombroso egoísmo de unos curas pedófilos que explotan de modo impune a unos seres inocentes para saciar un apetito sexual momentáneo, marcando a las víctimas de modo permanente. Una de sus mártires, ya mayor, protagoniza este monólogo que comienza evocando la escena chocante de cómo empezó el abuso: "Cuando aquel hombre desabrochó la cremallera de su pantalón frente a mí, yo era una niña."[15] Luego describe cómo el abusador arremangó la sotana, abrió su bragueta y le enseñó una cosa "rarísima y fea" que él identificó como su "pequeño amigo", y no tardó en invitarla a jugar con él. La niña empezó a tener pesadillas y visiones de monstruos que salían de noche a hacerle daño. No confesó lo sucedido a su madre, quien oyó los rumores que corrían sobre los curas que hacían "cosas feas" con los niños. Por su parte, la diócesis defendía de modo tajante a sus sacerdotes para proteger su fama y las recaudaciones, alegando "falsos rumores de un puñado de mocosos contra una santa parroquia."[16] Ya mayor, la víctima no confesó los fantasmas del pasado a su marido quien, creyendo que su desazón sexual obedecía a la falta de amor, la abandonó. Tampoco habló de lo sucedido con su psiquiatra, pero muchos años más tarde, una ginecóloga la interrogó, y ya anciana, la víctima rompió su silencio ante una cámara de televisión, proponiendo que la sociedad hipócrita se quebrase al oír su denuncia. ¿Inspiraría a otras víctimas a revelar abusos sufridos declarándose legalmente en contra de los culpables, o dejarían el asunto en manos de los obispos para proceder de modo interno? O peor aún, ¿quedarían atrapados en el morbo?

Otros dos monólogos de 2006 hablan de las víctimas del virus del VIH. En *Invisibles*, la protagonista señala que la sangre que lleva aquella enfermedad es tan invisible como los síntomas iniciales, y así el infectado fácilmente pasa el veneno a otros sin saberlo. Cuando un nuevo enfermo en una primera fase se une a la asociación de contaminados, la protagonista se pregunta si

15 *Fantasmas*. En: *Maratón de monólogos 2007*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008, p.65.
16 *Fantasmas*. En: *Maratón de monólogos 2007*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008, p.67.

será de los narcisistas que se saben contagiosos pero no lo comunican y así difunden el virus. Con un suspiro, concluye que: "El corazón humano es todavía más invisible a los ojos que la sangre."[17]

El título del segundo monólogo, *Ícaros*, evoca el mito griego de Dédalo y su hijo, Ícaro, que fueron retenidos en la isla de Creta. Para poder escapar, Dédalo improvisó unas alas compuestas de plumas pegadas con cera. Pero antes de iniciar la huida, Dédalo advirtió a Ícaro que no volase alto ya que el sol podía derretir la cera. El "Ícaro" que protagoniza la obra de Escabias se llama Ángel, nombre irónico pero que sugiere alas. Ángel es un hombre que, después de varias novias formales y un matrimonio roto, reconoce que es homosexual. Al gozar de una vida erótica repentinamente satisfactoria y activa, se contagia del SIDA, y al seguir un tratamiento en Estados Unidos, le dicen que está de moda mantener relaciones sin preservativo en grupo y por sorteo.[18] Esta historia no requiere resolución concreta en el texto, ya que el título lo dice todo: los dos Ícaros son derrotados por sus respectivos deseos arrogantes de "volar alto", actos que conducen a ambos a sus finales trágicos.

Baja autoestima, escrita en 2015 y a punto de publicarse, constituye otro monólogo patético sobre el excesivo poder masculino y al mismo tiempo ilustra la pasión de la autora a favor de la educación e igualdad para todos. Nacida en una aldea, la protagonista es una analfabeta de diecisiete años vendida por su padre a un campesino a cambio de unos terneros. Lejos de la civilización y esclavizada, tuvo dos hijas sin ayuda alguna, y su marido, que solo quiso varones, la emprendía con las niñas a correazos si le molestaban. Un día la mujer se acercó a un pueblo a vender quesos, y en un bar de las afueras vio por primera vez la televisión. Estaba maravillada viendo a las mujeres bien vestidas y con libertad para hablar ante los hombres. Más adelante, cuando su marido se excede golpeándola y es hospitalizada, la doctora que la atendía diagnosticó "baja autoestima" y la convenció para cambiar de vida. Se quedó con sus hijas en la civilización,

17 ESCABIAS, Juana. *Invisibles. Ícaros. Grita Tengo SIDA*. Madrid: Universidad Complutense, 2006; p.135.
18 ESCABIAS, Juana. *Invisibles. Ícaros. Grita Tengo SIDA*. Madrid: Universidad Complutense, 2006:132-135.

aprendió a leer, estudió en la Universidad a Distancia y, para mantener a la familia, ayudó a la doctora que la liberó dando charlas sobre su espantosa vida anterior. ¿Quedó el agresor sin castigo? No, y tampoco quedó sin su venganza la víctima.

Tu sangre sobre la arena (2011) es otro monólogo en la misma línea que tiene lugar en un país 'en vías de desarrollo', donde el panorama vital para la mujer es más tétrico que en Europa. Allí, una víctima sin recursos legales logra ser verdugo de su agresora, irónicamente su propia madre, que la vendió siendo niña a un traficante de prostitutas. A punto de asesinar a la culpable, la hija hace que su madre sienta la misma impotencia y terror que sintió ella al ser vendida: "Tiembla. Gime. Arrodíllate ante mí. Arrástrate por el suelo mientras tu entrecortado hilo de voz suplica y titubea"[19]

La larga experiencia de Escabias como periodista le desveló los abusos de los medios de comunicación: prensa, radio, televisión. *Historia de un imbécil* (2008), obra finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en 2010, combina lo grotesco con el humor negro para criticar los excesos de estos medios al parodiar un "reality show". Esta obra requiere actores solo para los dos personajes principales, Ramiro y Noelia, pero estos, a su vez, recurrirán a mimetismos para representar a otros que a veces intervienen por video-metrajes[20]. Ramiro, después de mucho tiempo en paro, ha conseguido empleo en una emisora de televisión. Su misión como reportero es buscar a unos moribundos para ir con cámaras a filmar su angustia final esperando captar detalles groseros, ya que los cuatro casos juzgados más repugnantes competirán en un concurso semanal televisado titulado "El muerto de la semana". Como el premio para la familia del ganador es de cien mil euros, no faltan espectadores dispuestos a sacrificar a un pariente para poder concursar. Una vez, cuando Ramiro y Noelia van a filmar a un mendigo quemado vivo por unos neonazis, encuentran al agonizante con el cuerpo chamus-

19 *Tu sangre sobre la arena*. En: *La literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Ramón Areces, 2011; p.285.

20 Aunque Ramiro y Noelia se destacan en esta obra, la autora afirma que el verdadero protagonista es la telebasura (Bueno, 13).

cado. Al comprobar Ramiro que aún tiene pulso, quiere llevarlo al hospital, pero Noelia se opone, ya que los jefes le han echado la bronca por no traerles más "fiambres".

Dado el tremendo éxito de "El muerto de la semana", la emisora decide ofrecer una gala compuesta de pasados ganadores para determinar "El muerto del año" con el premio de un millón de euros para la familia. Pero de repente una emisora competidora viene a desbancar este programa con otro nuevo titulado "La pareja perfecta". Ramiro está otra vez en paro, pero su experiencia le hace un candidato ideal para contribuir al nuevo programa. Como reza su lema, "en todas partes hay un ojo que vigila", varios investigadores empleados por la emisora se dedican a indagar en la vida privada del dúo seleccionado para poder derrumbar la idea de la pareja perfecta. Descubren ultrajes cometidos o contemplados, y en un programa se ha podido transmitir en directo un adulterio. En otra ocasión, una esposa, enterada de la infidelidad de su cónyuge, viene al programa y lo mata a tiros en medio del plató. Al finalizar *Historia de un imbécil*, uno se pregunta ¿quién es el imbécil? ¿Ramiro? ¿Noelia? ¿Los jefes de programación por difundir tal bazofia? ¿Los espectadores que la tragan sin pestañear?[21]

En *Tierra convexa* (2009), obra ganadora del Premio Margarita Xirgu en el aniversario ciento veinte del nacimiento de la gran actriz, Escabias vuelve a reprobar el egoísmo corporativo de los medios de comunicación, representando a sus dirigentes dominados por la avaricia. La obra denuncia con vigor la mezquindad de la telebasura y su poder de manipular los valores de la sociedad. Ubicada en Estados Unidos e inspirada en un caso real, *Tierra convexa* desarrolla la historia de un asesino en serie que mata a los niños para guisarlos y gozar de la carne tierna de sus culitos y que pretende vender su sádica historia a la prensa. Como de costumbre, la obra de Escabias nos invita a reflexionar. ¿Tiene el público una libertad infinita para ingerir noticias de todo tipo por crueles que sean? ¿El reportero es una persona responsable que tiene en cuenta los posibles efectos negativos

21 En su artículo sobre Juana Escabias para *Estreno* 39.2 (2013), Virtudes Serrano escribe sobre *Historia de un imbécil* con su habitual perspicacia (11-12).

de lo que escribe? ¿O es un simple empleado que obedece para poder cobrar? ¿Cuál es la frontera entre la información y el morbo? Como observa Ernesto Filardi en su prólogo: "Es un texto sin concesiones ni moralejas para ayudarnos a mesurar nuestro miedo, nuestro morbo, nuestro posicionamiento moral."[22]

Interiores (2010), obra en tres actos, introduce otro tema recurrente en el teatro de Escabias: la dificultad de las relaciones humanas y la resultante soledad de los individuos. En *Interiores,* la autora indaga en la desunión dentro de la familia, cuyas causas incluyen la rebeldía congénita de los hijos que quieren ser libres, frente los padres, cuyo instinto es proteger prohibiendo o frenando. Otras causas abarcan las diferencias generacionales, como la ingratitud de los hijos que no aprecian ni comprenden los sacrificios de sus padres hasta vivirlos con sus propios hijos, o simplemente casos de personalidades dispares. Como observa la autora: "Elegimos a nuestras amistades o parejas pero no a nuestra familia"[23]. En obras posteriores, Escabias extenderá su visión para incluir las frustraciones entre esposos, amantes y novios tanto heterosexuales como homosexuales.

La desmedida ambición de los escritores y la falsedad de la prensa se colocan bajo el microscopio en *La fiesta* (2012). El protagonista, Víctor, es el supuesto autor de una trilogía teatral que, hace cuarenta años, le dio el prestigio del que sigue gozando. Víctor está casado en terceras nupcias con una mujer joven a punto de dar a luz y a quien ya engaña. Esta esposa ha organizado una fiesta en su casa para celebrar el setenta cumpleaños de su marido y el estreno de su última obra. Aunque a partir de su trilogía, el teatro de este autor no ha gustado a nadie, sus amigos y la prensa lo han ocultado. Como Víctor lo sospecha, decide que es hora de enfrentarse a la verdad. Un secreto que ha guardado -y guardará- con especial esmero es que debe su fama a un autor pobre que le había entregado su trilogía pidiéndole ayuda para publicarla, ocasión que Víctor aprovechó estrenándola como suya.

22 *Tierra convexa*. Premio 2008 de Literatura Dramática. Autores con Margarita Xirgú, Madrid: Ediciones GPS, 2009, p. 6.

23 "Conflictos". Prólogo. *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010, p..11.

Los asistentes a la fiesta han presenciado el estreno y han aplaudido y vitoreado al finalizar. Aunque dos periodistas presentes, hablando en privado, tildan la pieza de "basura intragable", piensan calificarla con cuatro estrellas en sus respectivos periódicos. Cuando Víctor tropieza con ellos en el dormitorio de su casa, solicita un juicio sincero sobre su teatro, atrapados responden débilmente que les gusta, pero Víctor pide detalles sobre por qué. Como no tienen respuesta, hay un silencio embarazoso que permite que intervenga la segunda mujer de Víctor, una mulata exuberante que no tarda en escupirle su verdad: "¡Eres una puta mierda de escritor!" (222). Ella continúa insultándole y subraya su opinión saltando sobre la cama de matrimonio para orinar en ella.

En la fiesta, el autor también vuelve a encontrarse con su primera mujer, Balbina, que durante treinta y cinco años de matrimonio se había hecho la ciega y la sorda respecto a sus infidelidades. Al oír que Víctor busca la verdad sobre su teatro, Balbina, sorprendida, ofrece una pieza del puzle al afirmar que es un hombre con muchísima suerte cuyo padre le consiguió importantes cargos profesionales, que aprovechó para explotar a los demás. De repente, suena una misteriosa voz diciendo "Estoy aquí; ya he llegado…"[24], Víctor pregunta quién llama, y la voz susurra que él mismo la ha convocado. Entonces aparece un enigmático personaje, la "Desconocida", que después de revelar que viene a vengar a su padre por el robo de su trilogía, saca su pistola y le dispara varios tiros a bocajarro. En un repentino salto de tiempo, los periodistas irrumpen en escena exhibiendo portadas de varios periódicos proclamando que el célebre autor, Víctor Cálamo, ha fallecido de un infarto. ¿Sigue mintiendo la prensa para vender periódicos? ¿La culpa la tienen los reporteros, sus jefes o ambos? ¿El nombre del fracasado Víctor es irónico, o es realmente un vencedor? En un salto atrás de tiempo, la última palabra la tiene Víctor que, a punto de morir por los tiros recibidos, levanta la cabeza para mentir una vez más: "No me ha

24 *La fiesta*. En: *Dramaturgas del siglo XXI. Ed*. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, 2014; p.229.

dado, Balbina. ¡No me ha dado!"[25] Como demuestra la autora, le gusta experimentar y lanzar preguntas.

Voracidad de los parques (2012) critica otra vez la hipocresía de la prensa, la desmedida sed de reconocimiento por parte de un autor inseguro y la dificultad de las relaciones en pareja. Esta obra larga en un acto compuesto por tres partes comienza con el monólogo de Mario, novelista fracasado que ahora prueba suerte en el teatro. Con sucios artilugios, ha obtenido el Premio Nacional de Literatura y, aunque solo un autor ha ganado este laurel dos veces, Mario lo anhela para subsanar su inseguridad. En la primera escena, habla desde su casa por varios teléfonos móviles, revelándose no solo como un marido infiel, sino como un individuo dispuesto a cualquier artimaña para lograr el premio, creyendo que de ese modo los empresarios estrenarán sus obras. Manipula a los miembros del tribunal para forzarles a votarle, recordándoles pasados favores o amenazándoles con quitarles su puesto. El largo monólogo acaba cuando entra Fabiola, su segunda y actual mujer.

En el diálogo largo que sigue, Fabiola, clara anti heroína, revela celos obsesivos y temores de que Mario la abandone por otra, y habla de su anhelo de marcharse de viaje los dos -como fórmula para evitar a las temidas rivales- y recuperar la magia del amor apasionado. El egoísta Mario pasa por alto los deseos de su esposa para hablar del único tema que le interesa: su teatro. Fabiola, periodista, había publicado una crítica negativa de su obra antes de conocer al autor, pero ahora se limita a realizarle reproches indirectos, hablando de una autora admirada cuyo estilo es muy diferente. Cuando surge el nombre del único escritor que ha ganado dos veces el ansiado galardón, Fabiola le da otro varapalo advirtiéndole que dicho autor es un caso excepcional que no solo ganó el Nobel, sino que luchó valientemente contra la dictadura franquista. Incómodo, Mario cambia de tema, invitándola a brindar por su éxito durante la cena del esperado premio. Adoptando una actitud exagerada y teatral, Mario exclama: "¡Camarero, vermú seco con hielo para la señora y el señor!"[26]

25 *La fiesta*. En: *Dramaturgas del siglo XXI*. Ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, 2014; p.241.
26 *Voracidad de los parques. Deseo*. Madrid: Huerga y Fierro 2013, p. 32.

Aparece, como por magia, el solicitado servidor llevando una bandeja con dos vasos de vermú, señal de que ya estamos en la fiesta, tercera parte de la obra.

Ya en la cena el matrimonio ha sido colocado en mesas diferentes y Fabiola espía a Mario obsesivamente, temiendo que hable con otra mujer, lo que él hace, por supuesto. En un momento, entra un personaje misterioso que proclama que Mario ha ido catapultándose egoístamente para forjarse un nombre, pero que ya ha topado con él, y pregona su identidad: "¡¡¡SOY LA JUSTICIA BAJO UN ASPECTO CARNAL!!!"[27]. Cuenta, además, que ha exigido a todos los miembros del jurado que no le voten. Al final del banquete, cuando se anuncia que el premio se ha declarado desierto, los esposos se marchan en silencio, sumidos en sus respectivas obsesiones.[28]

En *Salvajemente tuya* (2013), Escabias vuelve a acentuar la difícil relación amorosa representando la infidelidad, la falta de comunicación y otros errores comunes de las parejas.[29] Dos amantes protagonizan esta farsa negra cuya acción tiene lugar en la habitación de un hotel donde LA AMANTE ya espera al comenzar la obra. EL AMANTE entra y en seguida busca una relación carnal, pero LA AMANTE, rechazando el papel de mero objeto sexual, lo detiene para conversar, conocerlo mejor y aclarar algunas promesas que él le ha hecho. Cuando comprueba que su compromiso con ella es egoístamente falso y EL AMANTE percibe que no va a lograr sus propósitos eróticos, él se dispone a marcharse, pero ella lo detiene, advirtiéndole que todavía queda lo mejor. Momentos después suenan cuatro golpes en la puerta que hacen estremecer las bisagras, y chilla una voz atronadora: "¡BALDOMERO! ¿ESTÁS ALLÍ?"[30]. La imagen creada por la voz y los golpes es la de una mujer de fuerza aterradora. Sobresalta-

27 *Voracidad de los parques. Deseo*. Madrid: Huerga y Fierro 2013, p. 38.

28 La autora afirma que *Voracidad de los parques* "es un título extremadamente simbólico que critica los usos y modos de la sociedad actual, sus artificios: el parque contrapuesto al bosque como intento de domesticación de la vida vegetal" (Martín Clavijo, 319). La voracidad, o glotonería, puede representar tanto el apetito desenfrenado de éxito y reconocimiento profesional de Mario como el eterno amor apasionado neuróticamente anhelado por su esposa. Como la obra ilustra impulsos y actos primitivos, los personajes son salvajes en un bosque prehistórico en lugar de seres civilizados capaces de reflexión en un perfilado parque urbano.

29 Esta obra es la versión teatral del relato del mismo título publicado en *Adulteras* (2011), y forma parte de la colección teatral titulada *Nueve mujeres infieles* (2013).

30 *Salvajemente tuya*. En: *En sentido figurado*, 6, 2, (enero-febrero 2013): p.27.

do, EL AMANTE, descubriendo que es su mujer, busca escapar, pero la única vía es por la ventana de ese piso veinticinco. Suenan más golpes a punto de tumbar la puerta, y la voz atronadora brama "¡¡¡BALDOMERO!!!". EL AMANTE, aterrorizado, abre rápidamente la ventana y grita al saltar: "¡¡¡YA VOY!!!!"[31]

Aunque *Apología del amor* (2011), obra ganadora del Quinto Premio El Espectáculo Teatral, parece representar un encuentro que tiene lugar a lo largo de una noche entre una prostituta y su cliente, al mismo tiempo su acción y los diálogos reflejan una obra sumergida, *Las mil y una noches* (o *Noches árabes*). En la versión más conocida de la citada recopilación medieval, Shahriar, un rey persa ha conocido a muchas mujeres infieles, su primera esposa incluida, y ha concluido que el género femenino es pérfido. Tras ejecutar a esa primera esposa, decide casarse cada noche con una virgen y, al llegar el alba, matarla para prevenir cualquier posibilidad de deshonra. Pero una novia, Sherezade, inteligente y gran lectora, ha aprendido de memoria muchas leyendas y comienza a contarle una al rey en la noche de bodas, dejándola incompleta para continuarla la noche siguiente antes de empezar otra nueva. Tras mil noches de su narrativa experta, Shahriar se ha enamorado de Sherezade y la declara su reina.

Para la reedición de la agotada *Apología del amor* y su traducción al inglés, Escabias ha optado por un título nuevo que llama la atención por su intertextualidad: *La puta de las mil noches*. El CLIENTE y la PUTA son contrafiguras del rey y Sherezade, y Escabias ha emulado el estilo narrativo del modelo ofreciendo múltiples relatos enmarcados contados principalmente por la mujer. Ansioso de oír recuerdos sustanciosos de la prostituta, el CLIENTE le ofrece un cebo tentador compuesto de enormes cantidades de dinero por contarle historias que no escatiman detalles deleznables. Deseosa tanto del dinero como de su supervivencia, la mujer le satisface evocando sus primeras experiencias en la calle, cuando pasó a trabajar en una sauna de categoría y los curiosos gustos repelentes de algunos clientes; uno de ellos, asiduo, le pagaba por mearse encima de su cara.

31 *Salvajemente tuya*. En: *En sentido figurado*, 6, 2, (enero-febrero 2013): p.28.

En esta obra, Escabias ilustra una lucha con sorprendentes giros y vueltas entre un opresor sádico poderoso y su atrapada presa, cuya única defensa es su ingenio; su obra es un auténtico thriller que estimula constantemente la curiosidad del receptor por saber qué pasará al final. ¿Quién ganará esta insólita y desigual batalla? Aunque la autora escribió una sola resolución a su *Apología de amor* en 2011, la traducción al inglés ofrece dos desenlaces para que el receptor o director escénico elija el que prefiera. Como no quiero malograr futuras lecturas detallándolas aquí, invito a los lectores a subir a esa montaña rusa que es la obra de Escabias para que experimenten plenamente la emoción que se siente al llegar a esa cumbre vertiginosa del final.[32]

En *Esbozo sobre una teoría de las emociones* (2013), obra en tres partes, Escabias acentúa otra vez la desunión, el desamor y los impedimentos a la convivencia en pareja. En la primera sección, una mujer no satisfecha con su marido decide divorciarse de él a pesar de la oposición del marido que asegura estar contento con ella, y la segunda trata la desunión de dos homosexuales mal emparejados. La tercera parte representa un matrimonio a punto de celebrar sus bodas de plata, y señala el riesgo de proyectar valores en el otro sin ponerlos a prueba. El marido, por ejemplo, insiste: "No es necesario que me hables de tus anhelos, los conozco todos, soy tu marido."[33] Sin embargo, siempre celebran su aniversario en casa cuando lo que ella quiere es festejarlo fuera y trasnochando. No solo se equivocan al unirse todas las parejas de esta obra, sino que siguen errando el tiro por falta de una verdadera comunicación.

En *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera* (2015), Lena, la atrevida protagonista, empieza a trabajar de cajera en un supermercado a los dieciséis años, y conoce allí a un cliente adinerado que siempre buscaba su caja para pagar. Aquel verano, cuando Lena encontró a aquel señor en su casa al volver del trabajo, su madre le explicó con alegría que el señor

32 Para más información sobre esta obra, véanse: el prólogo a *Apología de amor* de Juan Ignacio García titulado "La pesadilla de Sherezade" (5-7); el artículo citado de Susan Berardini; las notas introductorias a *The Hooker of a Thousand Nights* en *Shades of Violence* (*Estreno* Contemporary Spanish Plays # 38, 2015).

33 *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. En: *Estreno* 39.2 (2013), p.42.

Leopoldo venía a pedir su mano. El rechazo de Lena es inmediato y contundente: no lo quiere; jamás lo querrá. Pero ante la insistencia constante de su madre y Leopoldo durante dos años, Lena, abrumada, cede y se casa con él. Pasa el tiempo, y para evocar y contar su historia matrimonial, Lena advierte al público que ella habla por "todas las mujeres de cualquier rincón del mundo condenadas a la brutalidad conyugal"[34], incluyendo tanto a las niñas a punto de ser sometidas a la ablación como a las adolescentes casadas por la fuerza con su propio violador. Como Lena continúa sin amar a Leopoldo, y él no se ha preocupado por conocer sus gustos; ella simplemente representa un reto para él que piensa como el prototipo paternalista de hombre: aunque rico, lucha por hacer más dinero creyendo que así Lena lo amará. Frustrada, Lena busca el amor con otros hombres, y cuando Leopoldo se entera de sus infidelidades, coge su escopeta de caza y la amenaza. ¿Podrá controlarla a través de la violencia? ¿Lo amará entonces? Lena, dándose cuenta de que los dos han llegado al límite, ruega que la mate, pero él la tienta diciendo "dime que quieres vivir" y ordenando que se lo diga. Al responder la atrevida Lena, "Quiero vivir, pero no vivir contigo"[35] (99), él vacía el cargador de la escopeta directamente en su estómago.

En *Desencuentros* (2016), otra pieza breve de dos personajes, ÉL y ELLA, hay una curiosa vuelta de tuerca con respecto a la obra anterior: aquélla fue un duro drama cruel, mientras que *Desencuentros* es una farsa suave. ÉL la persigue de modo obsesivo, pero ELLA le grita que jamás lo querrá; que desaparezca. ÉL persiste, haciéndole regalos, invitándola a almorzar, explicando que hace todo esto porque la ama. Un día él la sorprende anunciando que ha venido a decirle adiós antes de desaparecer. Al iniciar su salida, ELLA le persigue, murmurando patéticamen-

34 *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas* (*Cautivas. No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera. Whatsapp. Crimen imperfecto*). Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015; p. 82.

35 *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas* (*Cautivas. No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera. Whatsapp. Crimen imperfecto*). Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015; p. 99.

te: "¿Quieres que almorcemos hoy?"[36]. La obra obtuvo el Premio Dramaturgo José Moreno Arenas 2015.

El mundo pasa por desdichas impensables, algunas representadas en *Babel* (2016), obra que se centra en las víctimas de las guerras y masacres de Oriente Medio que huyen a Europa en busca de seguridad. Un coro poético de sus voces introduce la acción: "Escúchanos, Europa. Te anhelamos como la seca sábana el rocío que la conforta. Te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte" (252). Entre las voces que atestiguan de modo patético sobre sus miserias está la del Niño que evoca su huida hacia la tierra prometida, pero la embarcación de escape se hundió en el mar. Se encontró su pequeño cadáver en la playa, y la noticia aparece en la prensa de los países ricos, que la gente, ignorante ante tal dolor, lee tranquilamente saboreando su café por la mañana.

Berishna, otra voz de *Babel*, ofrece un testimonio espantoso de la arrogancia masculina que produce la violencia de género. De niña, Berishna deseaba asistir a la escuela y luego a la universidad, pero le dicen que solo puede estudiar el *Corán*. El día que cumple diez años, el Mulá ordena que Berishna limpie la mezquita. Al quedar a solas con ella, la ata de manos y pies, arranca su ropa y la viola, acciones que evocan a otros pedófilos arrogantes asociados a una religión. Después, la culpa de libidinosa, advirtiéndole que si cuenta lo ocurrido, será degollada, ya que Alá protege a los hombres. Al llegar la niña a casa con sangre corriendo por las piernas, su madre la lleva al hospital donde diagnostican ruptura de vagina y recto. Un médico, sabiendo que los fanáticos la matarán si se enteran de lo ocurrido, concierta su huida por medio las Naciones Unidas. Para poner fin a *Babel*, unas voces españolas hablan de huir de su país tres días antes de acabar la Guerra Civil en 1939, reconociendo así que la barbarie, maldad universal, ha existido en su propia patria, e invita a una pregunta: ¿Volverá?

Espero haber demostrado en este recorrido por el teatro de Juana Escabias que su admirable pasión consiste en hacer re-

36 *Desencuentros*. En: *VII Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"*. Barcelona: Ediciones Carena, 2016; p. 130.

flexionar al público a la espera de hechos capaces de promover un mundo mejor para todos. Aunque la autora recurre a una variedad de imágenes, acciones y registros para censurar las lacras sociales causadas por las desmedidas ambiciones y debilidades humanas, muchos problemas concretos se asocian con hombres egoístas en puestos de poder económico, religioso o político. De modo especial, condena las brutalidades físicas y verbales que sufren los desvalidos en países o zonas patriarcales y, al mismo tiempo, fomenta la educación e igualdad de derechos para todos, indispensables para el bienestar de la mitad de la población mundial, la femenina.

Los medios de comunicación masivos constituyen otro punto de ataque por su poder de influencia negativa en los valores sociales. Como la autora quiere que sus receptores reflexionen, no ofrece respuestas sino situaciones reales y simbólicas a considerar con respecto a la función apropiada de las entidades tratadas. Presenta también el peligro de la incomunicación en todas las relaciones, incluidas las familiares. Y al tratar el sueño de un amor ardiente y permanente, advierte que ante la realidad de la vida diaria, la ilusión romántica fácilmente se esfuma.

Ninguna autora ha sabido reflejar y censurar las flaquezas humanas como Juana Escabias. En espera de un mundo mejor, plasma de modo apasionado las realidades sociales esperando conducir a sus receptores a reflexionar, a crecer y a actuar en consecuencia[37].

37 Para más información sobre Juana Escabias, visite su web: www.juanaescabias.es

Referencias bibliográficas.

BUENO, Lourdes. "Entrevista con Juana Escabias", *En sentido figurado* 2, pp. 11-20, (2013).

BERARDINI, Susan P. "Ni una menos: perspectivas sobre la violencia de género en el teatro reciente de Juana Escabias y Diana de Paco", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 20, pp. 99-105, (2015).

ESCABIAS, Juana. *Invisibles. Ícaros.* En *Grita Tengo SIDA*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 132-135, 2006.

---. *Fantasmas. Maratón de monólogos 2007*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 65-68, 2008.

---. *Tierra convexa*. Premio 2008 de Literatura Dramática. Madrid: Autores con Margarita Xirgu, 2009.

---. *La vida secreta de Ángela B*. Madrid: Endymion, 2009.

---. "Razones para escribir: razones para vivir". *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 17, pp. 13-15, (2012).

---. *Apología del amor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011.

---. *Tu sangre sobre la arena*. En: *La literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Ramón Areces, pp. 285-87, 2011.

---. *Cuatro obras políticamente yncorrectas* (*Cautivas. No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera. Whatsapp. Crimen imperfecto)*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

---. *Babel*. En *Los mares de Caronte: Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Concha Fernández Soto y Francisco Checa Olmos, eds. Madrid: Fundamentos, pp. 251-261, 2016.

---. *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010.

---. *Desencuentros*. En *VII Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"*. Barcelona: Ediciones Carena, pp. 107-114, 2016.

---. *Esbozo sobre una teoría de las emociones. Estreno*, 39.2, pp. 27-48, 2013.

---. *Voracidad de los parques. Deseo.* Madrid: Huerga y Fierro, 2013.

---. "Conflictos". Prólogo a *Historia de un imbécil. Interiores.*

Madrid: Huerga y Fierro, pp. 11-12, 2010.

---. "Malas y más que malas, por supuesto: breve alegato sobre la necesidad de ir a Contracorriente". En *Literatura y mujer, siglos XX y XXI*. Madrid: UNED, pp. 219-228.

---. *La fiesta*. En: *Dramaturgas del siglo XXI*. Ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, pp. 215-241, 2014.

---. "Salvajemente tuya." En: *En sentido figurado*, 6, 2, (enero-febrero), pp.100-120, 2013.

FILARDI, Ernesto. "Perdedores natos". Introducción a Escabias, Juana, *Tierra convexa*. Madrid: Ediciones GPS, 2009: 5-6.

GARZÓN, Juan Ignacio. Introducción: "La pesadilla de Sherezade". Escabias, Juana. *Apología del amor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011: 5-7.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. Introducción: "La realidad y la representación en Juana Escabias". Escabias, Juana, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 7-10, 2010.

MARTÍN CLAVIJO, Milagro. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena". *Raudem*: *Revista de Estudios de las Mujeres*, 2, pp. 305-32, 2014.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. Introducción: "Radiografía de seres humanos". Escabias, Juana. *Voracidad de los parques. Deseo. Madrid*: Huerga y Fierro, pp. 7-15, 2013.

SERRANO, Virtudes. "Juana Escabias: Pasión, esfuerzo, compromiso". *Estreno* 39.2 (2013): 9-26.

Patricia W. O'Connor. Estudiosa del teatro español contemporáneo con especial dedicación a las dramaturgas, fundó la revista *Estreno* en 1975, ejerciendo como su directora durante diecisiete años. Es autora de veintiún libros, de más de doscientos artículos académicos y de veinticuatro traducciones de obras al inglés. La Real Academia la eligió correspondiente en 1990, el mismo año en que la Universidad de Cincinnati la nombró "Investigadora Distinguida". Su alma mater, la Universidad de Florida, la designó en 1997 entre sus cincuenta "Alumnas de éxito" y en 2007, el Departamento de Lenguas Románicas de esa universidad la honró con el título de "Graduado de más logros". Ha sido objeto de diversos homenajes, el más reciente el de Fundación SGAE en 2013.

Sinopsis del artículo. La pasión y la reflexión eran impulsos innatos en Juana Escabias. De niña, le apasionaba escribir cuentos para conocerse y entender mejor los misterios del mundo. Durante su adolescencia, sin embargo, sus esfuerzos gravitaron hacia el "otro", esperando hacerle reflexionar sobre los múltiples egoísmos provocadores de tanto dolor en el mundo. Aspirando a crear una sociedad más justa, censura con su pasión característica los abusos que sufre el género femenino al tiempo que fomenta la educación y la igualdad para todos. Los medios de comunicación masivos constituyen para ella otro punto de ataque por su poder de influencia negativa en los valores sociales, mientras que otras obras ilustran el peligro de la incomunicación en todas las relaciones. A través de su teatro, compuesto de unas cuarenta obras largas y cortas, Escabias no ofrece respuestas, mensajes morales ni soluciones a los problemas planteados, ya que su propósito es simplemente hacer reflexionar y que el receptor actúe en consecuencia.

El sistema carcelario en el teatro español actual y su representación en *Cautivas* de Juana Escabias

Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED, Madrid, ESPAÑA)

Juana Escabias es una mujer de teatro en el sentido más pleno: escritora, directora, profesora, editora, fundadora de compañía y gestora de actividades teatrales y culturales. Su actividad es imparable, su trabajo inmenso y su generosidad extraordinaria. Es una mujer comprometida con el teatro, con la sociedad y con la vida. Ese compromiso insobornable se manifiesta en la representación de la vida carcelaria, en la que me centraré en este trabajo, pero también en la actividad que realiza diariamente y en los diversos asuntos que aborda, como observa Eduardo Pérez Rasilla: "Tanto el profesor Gutiérrez Carbajo como el dramaturgo López Mozo en sendos prólogos a otros volúmenes en los que se editan textos de la autora, han insistido en el comportamiento de Juana Escabias con la realidad circundante (…) en las posibilidades políticas del teatro.[1]

He tenido la fortuna de dirigirle profundos trabajos de investigación y una magnífica Tesis Doctoral, que mereció la máxima calificación y el Premio Extraordinario de Doctorado. Una tesis que ha generado ya importantes publicaciones y ha dado lugar a ponencias y a comunicaciones en congresos internacionales. He prologado algunas de sus obras y he editado otras, siempre en editoriales de reconocido prestigio internacional, como Cátedra o Castalia.

Con motivo de su edición en Cátedra, donde publiqué *La Fiesta*, junto a textos de otras importantes dramaturgas como Lola Blasco, Antonia Bueno, Beth Escudé i Gallés, Aizpea Goenaga, Diana I. Duque, Gracia Morales, Itziar Pascual, Carmen Re-

1 PÉREZ RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En *Cuatro obras políticamente yncorrectas*, de Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016, p. 10.

sino y Vanesa Sotelo (Gutiérrez Carbajo, 2014) , Juana Escabias realizaba, entre otras, estas importantes declaraciones[2]:

> Pertenezco a esa generación que ha vivido y exigido la igualdad como derecho innegable, pero en mi obra siempre están presentes las mujeres obligadas a vivir una existencia de segunda categoría por el hecho de pertenecer "al segundo sexo". Yo misma, en demasiadas ocasiones, he podido probar en carne propia el amargo sabor de esa experiencia. Mi memoria es denuncia y al mismo tiempo homenaje a aquellas que nos antecedieron, aquellas a quienes debemos agradecer que nosotras, las mujeres del siglo XXI, vivamos la igualdad como exigencia. Las protagonistas de mis obras ya mencionadas *Cautivas* o *España 1940*, servirían de ejemplo…

En la obra mencionada *Cautivas* Juana Escabias lleva a cabo una representación del sistema carcelario español, en la línea que ha sido abordado por los más importantes escritores, como Fray Luis de León, Santa Teresa, Cervantes, Quevedo, Jovellanos y Miguel Hernández. Directores de escena y dramaturgos contemporáneos, como Cipriano de Rivas Cherif, Buero Vallejo y Alfonso Sastre, han sufrido igualmente la experiencia de la prisión, documentada en algunas de sus obras.

Una interpretación del sistema carcelario ya fue formulada por Rusche y Kirchheimer en *Punishment and Social Structure* (1939), y sobre ello insiste Michel Foucault en *Surveiller et punir* (1975). Pero junto a estas formulaciones teóricas encontramos ya testimonios concretos del régimen penitenciario durante el franquismo, en el *Libro blanco sobre las cárceles franquistas* 1939-1976 (Suárez, 1976); *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España* (1977), de Lidia Falcón; *Mujeres encarceladas* (2003) de Elisabet Almeda; *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, de Tomasa Cuevas (2004); "Mujeres en las cárceles franquistas", de Jorge

2 GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014, pp. 210-211.

Montes (2011); *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück* (2017), de Mercedes Núñez Targa; *En las prisiones de España* (2003), de Ramón Rufat; *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941* de Fernando Hernández Holgado (2003); *Cartas presas* (2017), de Verónica Sierra Blas, etc.

A la escritura epistolar se recurre también en *Penal de Ocaña* de María Josefa Canellada y en *Cautivas* de Juana Escabias para expresar y denunciar la aniquilación física y moral. José Luis Alonso de Santos en *Entre rejas* y Alfonso Vallejo en *Ka-OS* y *Panic* nos han testimoniado igualmente el documento carcelario. En el penal de El Dueso, se desarrolla *Cúpula Fortuny* (2012) de Jerónimo López Mozo, donde estuvo preso Rivas Cherif, director teatral y autor de *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (1991) y *El Teatro-Escuela de El Dueso. Apuntes para una historia* (2010).

La vida carcelaria sustenta igualmente la acción en la obra dramática *Penal de Ocaña*, basada en la novela del mismo título de María Josefa Canellada, finalista en el Premio Café Gijón en 1954, prohibida por la censura y no publicada hasta 1964, con algunas mutilaciones. Como explica Zamora Vicente en el prólogo, *Penal de Ocaña* es una novela dentro de la guerra misma. La compara con *La peste* de Albert Camus y a su protagonista con el héroe de *El extranjero* del mismo autor.[3]

El sistema carcelario tiene también una magnífica representación en *Presas,* de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, que fue estrenada en la RESAD en febrero del 2005, con la dirección de Ernesto Caballero, y representada este mismo año en la Sala Triángulo y reestrenada el Centro Dramático Nacional. Teatro Valle-Inclán (Madrid), el 21 de noviembre de 2007. Es un acierto que el escenario sea una cárcel de mujeres y que la acción se desarrolle en los años más duros del franquismo.

Esta misma situación es la que se presenta en *Cautivas* (2015)[4], de Juana Escabias, cuya acción se desarrolla en una cár-

3 ZAMORA, Vicente. "Prólogo" En *Penal de Ocaña* de, María Josefa CANELLADA. Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1985, pp. 20-21.

4 La vida de las mujeres en cárcel se presenta también en la obra *Cautivas,* estrenada en el Centro Cultural

cel franquista sin especificar, pero con abundantes referencias a circunstancias históricas y a personajes muy concretos. Al igual que en *El Penal de Ocaña,* uno de los hilos conductores de la acción dramática es el diario, de María, una denuncia de las injusticias y una contribución a la escritura de la Historia.[5] Su experiencia constituye una reconstrucción dramática de lo que aparece documentado en *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, de Tomasa Cuevas (2004) y en otras de las obras citadas.

Las noticias que les llegan a las reclusas de fuera de la prisión son también dramáticas, aunque ya he terminado oficialmente la guerra. Nada menos que el yerno de Mussolini, el conde Ciano, mientras visita España, proporciona testimonio de estos hechos: "Todavía hay muchas ejecuciones. Sólo en Madrid entre 200 y 250 diarias; en Barcelona, 150; en Sevilla, 80…." Como escribe Max Aub, el ministro italiano de Relaciones Exteriores, "no paró mientes en el campo, donde el *Generalísimo* iba a resolver el problema agrario por algunos lustros: en muchos pueblos se fusiló, por las buenas, la cuarta parte del vecindario. Cayeron, así, el solo año de la "victoria", más de doscientos mil españoles, sin hablar de los que se pudrieron en las cárceles y presidios, durante años y años…"[6] Estas noticias de los asesinatos seguramente llegan a la prisión donde están encerradas las "cautivas" en la obra de Juana Escabias. En algún momento abrigan un rayo de esperanza: "Resistid. Hitler está acorralado, caerá dentro de poco. Europa nos salvará".[7] María le recuerda a Alba que cuando ellas se conocieron, el gobierno de la República todavía luchaba contra el golpe de Estado de Franco: "Madrid resistía… pero… el coronel Casado, el socialista Besteiro y el anarquista Mera decidieron rendirse, en contra de la voluntad del gobierno y del pueblo".[8]

Ricardo Palma de Perú, el 26 de abril de 2016.

5 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 31.

6 AUB, Max. Poesía española contemporánea. México: Ediciones Era, 1969, p. 169.

7 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 65.

8 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 45.

Estos tres políticos adquirieron, en efecto, un desafortunado protagonismo en el tramo final de la guerra civil. En la noche del 5 al 6 de marzo tienen lugar dos reuniones de los mandos republicanos: una en Elda, con varios mandos militares y otra en Madrid en los sótanos del Ministerio de Hacienda, que congrega, entre otros, al coronel Casado, a Besteiro, a Pedrero (Jefe del SIM), a Cipriano Mera, anarquista y jefe del IV Cuerpo del Ejército…[9] El coronel Casado crea en Madrid el Consejo Nacional de Defensa, que preside el general José Miaja. Los comunistas movilizan a las unidades militares que les son leales para hacer fracasar el golpe, pero el Cuerpo de Ejército dirigido por el anarquista Cipriano Mera, comprometido con Casado, consigue derrotarlos. El 12 de marzo los partidarios de Casado se erigen en dueños de la capital. El golpe de Casado fue valorado por el periódico *El Socialista* como "una victoria que impedía que la España republicana se convirtiese en una colonia soviética". El Consejo Nacional de Defensa -presidido por el general Miaja, y del que también formaba parte Julián Besteiro- intenta negociar con Franco la rendición, con el fin de evitar las represalias pero Franco solo acepta la rendición incondicional. El gobierno de José Negrín, que estaba reunido cerca de Elda, decide marcharse a Francia.

Si la reclusa Alba se refiere a lamentables acontecimientos, Julia, por su parte, relata el fusilamiento de las trece rosas en el verano en el que terminó la guerra. En represalia por el atentado contra el comandante Gabaldón, que tenía registrados a todos los colaboradores con la República, Franco ordenó varios fusilamientos. La historia reciente nos testimonia, en efecto, lo que la dramaturga expone en su obra: el 27 de julio de 1939 muere en un atentado en la carretera de Extremadura el comandante Isaac Gabaldón, que iba acompañado de su hija, y del chófer, que también fallecieron. Este jefe militar fue miembro de la "quinta columna" de Madrid, y cuando murió desempeñaba un cargo importante en el aparato represivo franquista, pues estaba encargado del "archivo de la masonería y el comunismo". Por ese

9 TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Historia de España*. Tomo IX. Barcelona: Labor, 1988, p. 516.

motivo, el régimen franquista consideró el atentado como una provocación y un desafío de un enemigo que creía aniquilado y atribuyó el atentado a una supuesta red comunista.[10] En un primer consejo de guerra sumarísimo celebrado el 4 de agosto en Madrid fueron condenados a muerte 65 de los 67 acusados, y al día siguiente fueron fusilados 63. Entre ellos se encontraban las "Trece Rosas", varias de ellas pertenecientes a las Juventudes Socialistas Unificadas.

El hecho ha sido testimoniado por Carlos Fonseca en *Trece rosas rojas* (2004), Jesús Ferrero en *Las trece rosas* (2003), Ángeles López, *Martina, la rosa número trece* (2006), Verónica Vigil y José María en el documental titulado *Que mi nombre no se borre de la historia* y Emilio Martínez Lázaro en una película de 2007, basada en el libro de López Fonseca. En el contexto de tan ricos testimonios de esta tragedia, Juana Escabias, sensible siempre a la memoria histórica, no podía dejar de comentarla. Para la dramaturga, como para todos los que han estudiado y representado la vida carcelaria, un momento de vital importancia lo constituyen las comunicaciones de las reclusas con las visitas. Bajo la atenta mirada de las funcionarias, las conversaciones se agolpan, se solapan, se interrumpen… hasta que la guardiana da una palmada y ordena el final de la comunicación. La Ley de Responsabilidades políticas del 9 de febrero de 1939, dictada justo antes de terminar la contienda, ordenaba perseguir a aquellas personas que por acción u omisión grave hubieran fomentado la "subversión roja", o hubieran entorpecido la victoria del Movimiento Nacional. La pertenencia a las "bandas rojas" es uno de los delitos de los que se imputa a la encarcelada Julia.[11] A través de la voz en off, la dramaturga nos presenta las escenas trágicas de las torturas, los interrogatorios y los juicios, en los que las mujeres son acusadas de numerosos delitos y finalmente son sentenciadas a muerte. Hacia ese final se encaminan Julia y Carmen, que se despiden, entre cantos, de sus camaradas. María lo anota todo en su diario, pero la enfermedad termina con ella y toma el relevo

10 HEINE, Hartmut. *La oposición política al franquismo. De 1939 a 1952*. Barcelona: Crítica, 1983, pp. 65-66.

11 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 53.

de la escritura Alba, que registra en el diario los nombres de las nuevas compañeras de celda y la fecha de ingreso en esa prisión.[12] Les explica que es el diario de una vieja compañera, María Letier, que murió hace ya muchos años, al poco tiempo de llegar ella a la cárcel. Ahora Alba, además de seguir completando este diario, está organizando una campaña para localizar a los hijos de todas las compañeras que fueron enviados a los orfanatos. La mujer termina su parlamento con la consigna que le había dado María: "Encarcelada o libre, dentro o fuera, lo importante es resistir."[13]

Estas trascendentales cuestiones que aborda Juana Escabias en su obra desde el punto de vista temático, encuentran una significación más completa en el plano formal, atendiendo a la semiótica, la pragmática y a la teoría de los actos del lenguaje, etc. Desde la perspectiva semiótica, puede considerarse esta obra como un sistema dentro de otro sistema. Es decir, el sistema lingüístico integrado por el discurso del autor y por el de los personajes, con sus funciones sintácticas y sus valores semánticos, reclama un marco pragmático para constituir el hecho teatral como sistema general. Este sistema se actualiza en la representación gracias a los actores y al director de escena, decoradores y tramoyistas, y ha de completarse con las diversas presuposiciones e inferencias conjeturales del público. Aquí cobra también singular importancia el dispositivo de la recepción, a la que Juana Escabias hace referencia especialmente en las didascalias. La ausencia de "hablante único" en el teatro que defiende,[14]contradice ejemplarmente los presupuestos de Bajtín sobre el monologismo y, en este sentido, los personajes de la obra de Juana Escabias recurren a un discurso polifónico y plurilingüe.

En este teatro alcanza su verdadero valor la afirmación de Pessoa de que el *yo* es un escenario por el que transitan diversos *yoes*. El estudio de la naturaleza y del funcionamiento de la palabra teatral implica una labor hermenéutica en la que están in-

12 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 76.
13 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 77.
14 MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 130.

volucradas, entre otras operaciones, la interpretación y la recepción, es decir, las estrategias de la exégesis y el proceso semiótico de apropiación de la materia discursiva por la escena. En el caso de Juana Escabias la interpretación es algo fundamental; lo que sucede es que no conviene concebirla como la operación de un intérprete único sino como una labor de colaboración entre el autor, el actor, el director de escena, los técnicos y el espectador. Atendiendo a la teoría de los actos de lengua de Austin[15] y Grice (1957 y 1991), la fuerza ilocutiva de los enunciados de esta obra se manifiesta a través de diversas formas oracionales. Cuando el discurso corre a cargo de las personas que ejercen la autoridad en la prisión, las formas privilegiadas son las imperativas, como las de la *Guardiana*: "…Fuera. Márchense para que entre el siguiente turno… ¡Fuera he dicho!"[16] o los mandatos de la *voz en off*: "Póngase en pie la acusada para dirigirse al tribunal."[17]En relación con ello, aunque con un carácter más exhortativo que imperativo, se dirige María a sus compañeras: "Resistid. Hitler está acorralado, caerá dentro de poco. Europa nos salvará. No perdáis la fe, compañeras."[18] En otros casos nos encontramos con locuciones declarativas, exclamativas e interrogativas.

La representación en el caso de *Cautivas* se produce porque hay un mecanismo enunciador que la pone en marcha, que hace que los personajes hablen en el escenario, y a su vez el receptor, en consonancia con su horizonte de expectativas o su enciclopedia particular, pueda rellenar los posibles huecos del discurso del enunciador y realizar la correspondiente interpretación Con estos recursos, magistralmente utilizados por Juana Escabias, su obra se convierte en una respuesta significativa ante una situación particular, como diría Lucien Goldmann,[19]en testimonio de una las páginas más negras de la historia española, en

15 AUSTIN John L. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971, p. 147.

16 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p.50.

17 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 53.

18 ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid : Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 65.

19 GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967, p. 221.

una denuncia de la represión y de la injusticia y en un alegato en favor de la libertad y de la vida.

Referencias bibliográficas.

AUB, Max. *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era, 1969.

AUSTIN John L. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras.* Buenos Aires: Paidós, 1971.

CANELLADA, María Josefa *Penal de Ocaña.* Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1985.

CUEVAS, *Tomasa*. En: *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas.* Ed. Jorge J. Montes Salguero. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. (2004).

EGIDO, Ángeles *et al. Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX.* Madrid: Eneida, 2011.

ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas.* Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

FERRERO, Jesús. *Las trece rosas.* Madrid: Siruela, 2003.

FONSECA, Carlos. *Trece rosas rojas.* Barcelona: temas de Hoy, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir.* Paris: Editions du Seuil, 1975.

GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

GRICE, Paul. "Meaning." *Philosophical Review*, 66, pp. 377-388, 1957.

GRICE, Paul. "Las intenciones y el significado del hablante." En *La búsqueda del significado*. Ed. L. Valdés, Murcia, Tecnos, pp. 481-510, 1991.

GRICE, Paul. "Lógica y conversación." En *La búsqueda del significado*. Ed. L. Valdés, Murcia, Tecnos, 1991, pp. 511-530, 1991.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "Adaptaciones de textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española" 203-240. En *Península*, 3, 2007.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Cupula Fortuny* Ed.

Jerónimo López Mozo, Madrid: Huerga&Fierro, 2012.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Dramaturgas del siglo XXI.* Madrid: Cátedra, 2014.

HEINE, Hartmut. *La oposición política al franquismo. De 1939 a 1952*. Barcelona: Crítica, 1983.

HERNÁNDEZ DELGADO, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941. Madrid: Marcial Pons,* 2003.

LÓPEZ, Ángeles. *Martina, la rosa número trece.* Barcelona: Seix Barral, 2016.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria.* Barcelona: Seix Barral, 1972.

MONTES SALGUERO, Jorge J. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

NÚÑEZ TARGA, Mercedes. *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*. Sevilla: Renacimiento, 2016.

PÉREZ RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En *Cuatro obras políticamente incorrectas.* Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 9-15, 2016.

RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español.* Valencia: Pre-Textos, 1991.

RIVAS CHERIF, Cipriano de "El *Teatro Escuela* de El *Dueso*." En *Apuntes para una historia.* Ed. Juan Aguilera Sastre. Madrid: Ediciones del Orto, Breviarios de Talía, 2010.

RUSCHE, Georg & KIRCHHEIMER, Otto. *Punishment and Social Structure.* New York: Columbia University Press, 1939.

RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España.* Estudio, introducción y notas de José Ramón Villanueva Herrero. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén, 2003.

SUÁREZ, Ángel & EQUIPO 36. *Libro blanco sobre las cárceles franquistas* 1939-1976. París: *Ruedo Ibérico,* 1976.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Historia de España*, tomo IX. Barcelona: Labor, 1988.

Francisco Gutiérrez Carbajo. Es Catedrático de Literatura Española, Académico correspondiente por Madrid de la Reial Acadèmia de Bones Lletres y Académico de la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha sido Presidente de la Asociación Española de Semiótica y durante ocho años Decano de la Facultad de Filología de la UNED. Ha impartido clases en universidades europeas, africanas y americanas, pertenece a los Consejos de Redacción de reconocidas revistas internacionales y ha publicado numerosos trabajos de investigación, así como ediciones críticas de autores clásicos y contemporáneos en *Cátedra, Castalia, Georg Olms Verlag* y otras prestigiosas editoriales.

Sinopsis del artículo. De la cárcel nos han legado valiosos documentos y en ella han escrito algunas de sus obras Miguel Hernández, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Directores de escena como Cipriano de Rivas Cherif, han sufrido igualmente la experiencia de la prisión. En este trabajo se indican algunas investigaciones sobre el sistema carcelario y se ilustra con el texto *Cautivas* de Juana Escabias.

La memoria histórica en clave femenina: *Cautivas de Juana Escabias*

Alison Guzmán (Bentley University, EEUU)

El debate público sobre la memoria histórica en el presente siglo no reconoce, de modo explícito, el papel de las mujeres. En efecto, la eclosión de estudios sobre la memoria cultural ha pasado por alto, hasta hace muy poco, las diferencias de género con respecto a la formación y la transmisión de las memorias colectivas.[1] Cabe señalar, por otra parte, los puntos de contacto entre las teorías de la memoria cultural y las del feminismo. Ambas mantienen que el presente se define por un pasado construido y controvertido. Es más, nuestra comprensión del pasado, y por tanto del presente, está determinada por la selección de las perspectivas a rememorar, así como por los espacios de recuerdo, dentro de los cuales se seleccionan ciertos testigos y testimonios, mientras que se descartan otros. Tales selecciones y omisiones responden a cuestiones de poder, privilegio y exclusión.[2] Más aún, el género viene a ser una faceta determinante en las relaciones de poder desigual.[3] A nivel público, los que gobiernan –mayormente hombres– deciden *lo que* y *cómo* se rememora.

Está claro que las mujeres intervinieron en y sufrieron las secuelas de la Guerra Civil y el franquismo. Los penitenciarios femeninos dan constancia de ello. De acuerdo a Sarah Leggott, tanto los testimonios de ex presas como algunos documentos históricos, ponen de relieve el número significativo de prisio-

1Leggott, Sarah. *Memory, War and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2015, p. 5. Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs*, vol. 28.1, pp. 1-19, 2002, p. 4. El término acuñado "memoria colectiva" por Maurice Halbwachs, un concepto al que también se refieren algunos críticos como memoria histórica, memoria social, memorial cultural, etc., denota el recuerdo que tiene un grupo sobre su propio pasado, así como el aprendizaje, valores, y sentido de identidad que derivan los miembros de un conjunto de su historia. Las memorias individuales y las de los colectivos se influyen y se transmiten mutua y continuamente (Halbwachs 40).

2Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs*, vol. 28.1, pp. 1-19, 2002, p. 12.

3Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs*, vol. 28.1, pp. 1-19, 2002, p. 6.

neras –algunas de las cuales fueron asesinadas– dentro de las cárceles franquistas, a la vez que muchos documentos históricos se refieren poco o nunca a este hecho.[4] Shirley Mangini informa que mucha gente creyó erróneamente que no se encarcelaron mujeres.[5] Se ha hecho caso omiso, por lo común, a la vertiente femenina de la memoria histórica.

Semejantes tergiversaciones y omisiones son recogidas a menudo por la cultura. Parafraseando a Hirsch y Smith, los actos de memoria son actos performativos de representación y de interpretación.[6] Quizás sea por ello que se escriben cada vez más obras de teatro españolas sobre la memoria histórica de la guerra de 1936 a principios del siglo XXI,[7] una tendencia que corre paralela al interés renovado, al nivel político y social, sobre dicho tema.[8] El resurgir de la memoria histórica de aquella conflagración en el teatro español coincide también con el aumento en el número de piezas protagonizadas por personajes femeninos, comparado al de los decenios anteriores.[9] Y lo que es más, la gran mayoría de las protagonistas de piezas recientes que

4Leggott, Sarah. *Memory, War and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women.* Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2015, p. 41.

5Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War.* New Haven, CT: Yale UP, 1995, p. 105.

6Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs,* vol. 28.1, pp. 1-19, 2002, p. 5.

7Para mi tesis doctoral sobre la memoria teatral de la Guerra Civil entre 1939 y 2009 advertí un incremento de más de 50% en las piezas dramáticas escritas en el primer decenio del siglo actual con respecto a los anteriores. (Guzmán 191) En un estudio actual sobre lo que se ha producido desde 2009 hasta 2016, lo primero que se pone de manifiesto es que se ha escrito, en solo siete años, la misma cantidad de obras que se escribieron a lo largo de la primera década del siglo XXI. En ambos periodos, he encontrado 32 obras que se tratan de la contienda de 1936.

8Según observa José Colmeiro, quizás no sea casual que tal resurgimiento de la memoria coincida con los mandatos de José María Aznar (1996-2004), del Partido Popular conservador, debido a sus esfuerzos para suavizar el pasado, suprimir el documento histórico e instituir una amnesia colectiva institucionalizada sobre el legado franquista (2008:193)

9Desde la década de los 50 hasta la primera del siglo XXI, el número de piezas protagonizadas por personajes femeninos no deja de crecer, llegando a sumar ocho obras en el siglo XXI. Curiosamente, el decenio de los 40 es el que ostenta el mayor porcentaje de textos teatrales protagonizados por mujeres, además de ser el segundo mayor en número de obras protagonizadas por personajes femeninos, con siete, la mitad de las cuales adscriben papeles y/o características no tradicionales a las protagonistas. Aunque conviene apostillar que Max Aub redactó cuatro de las siete obras, también habría que preguntar ¿Será que el tema del papel femenino en la Guerra Civil cayó en el olvido después de la posguerra inmediata, y su rescate para la memoria colectiva solo está empezando a cobrar fuerza? (Guzmán 193) Mis estudios sobre las obras de la memoria histórica escritas en los años más recientes también apoyan este argumento, pues disfrutan de papeles importantes, y a menudo protagónicos, en más de dos tercios de las obras, y seis de ellas son protagonizadas casi exclusivamente por mujeres: *Candela Guzmán, la Candela* (2009) de Ignacio Amestoy, *Levante* (2009) de Carmen Losa, una obra corta de Fulgencio Lax, *Los últimos fusilados por Franco IV* (2014), y tres obras cortas de Antonia Bueno: *Manolita en la frontera, Amparito te ampara* (2014), y *Doña Amparo os ampara* (2014) .

versan sobre la Guerra Civil disfrutan de roles y características que difieren de los que generalmente se asocian con personajes femeninos.

En cuanto a Juana Escabias –directora, profesora, periodista, investigadora y dramaturga prolífica–, toda su obra "ahonda en las dificultades suplementarias que se imponen a las mujeres para afrontar la aventura vital, sean estas chicas jóvenes, adolescentes o mujeres maduras."[10] Pero "a pesar de las circunstancias adversas" sus personajes "son capaces de afrontar con gallardía situaciones difíciles".[11] En efecto, las protagonistas de la obra a analizar, *Cautivas* (2005), ejercen de manifestantes y orientadoras políticas, consejeras, profesoras, así como figuras maternas dentro de la cárcel franquista para mujeres. Pese a su situación penosa, y las crueldades y penurias que les toca soportar, estas presas se organizan entre ellas, protestan en contra de algunas injusticias perpetradas en la cárcel, y anotan religiosamente todo lo que atestiguan en un diario. De tal documentación, la cual hará perdurar la memoria de sus tristes circunstancias, de su fuerza de voluntad, y de su solidaridad, brotará el ánimo y la esperanza de estos personajes femeninos.

Con respecto a las obras sobre la Guerra Civil que potencialmente influyeron en *Cautivas*, habría que señalar varias piezas épicas sobre mujeres activas en la resistencia anti-franquista, a saber: ¡No Pasarán! Pasionaria (1993) de Ignacio Amestoy, *En igualdad de condiciones* (1995) de Pilar Pombo, *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (1982) de Lidia Falcón, amén de *Morir por cerrar los ojos* (1944) del exiliado Max Aub.[12] En virtud de su afán por la escritura –tal cual una de las protagonistas de *Cautivas*–, cabe resaltar la dramaturga, diputada para la Segunda Repúbli-

10Pérez-Rasilla, Eduardo. "Prólogo." De: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p.10.

11Pérez-Rasilla, Eduardo. "Prólogo." De: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 9.

12Entre las obras sobre la Guerra Civil cuyos personajes principales son mayormente mujeres, se podría añadir también *Las raíces cortadas* (2003) de Jerónimo López Mozo, protagonizada por las primeras diputadas españolas, Victoria Kent y Clara Campoamor, y *La niña guerrillera* (1945) del exiliado José Bergamín, una obra mítica protagonizada por un personaje parecida a Juana de Arco. Otras obras sobre aquella contienda protagonizadas casi exclusivamente por mujeres son: *Bilbao; Lauaxeta, tiros y besos* (2001) de Agirre, *El "Mendieta"* (2002-2003) de Carlos Panera, *Un hecho aislado* (1993) de Miguel Murillo Gómez, y el monólogo de Aub, *De algún tiempo a esta parte* (1939).

ca, y protagonista, *María de la O´Lejárraga* –quien publicaba sus obras bajo el nombre de su marido y protagoniza– de *Y María tres veces amapola María* (2001) de Maite Agirre. Las siguientes dos obritas de Aub tienen en común el doble sufrimiento –por vencidas y por mujeres– de las encarceladas: *La cárcel* (1944) y *Vuelta* (1947). Las protagonistas que resisten y se organizan en la cárcel son, llamativamente, el hilo conductor de *Cómo fue España encadenada* (1964) de la exiliada Carlota O'Neill.[13] Tampoco hay que perder de vista la novela exitosa en ventas y entre la crítica, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, la misma que comparte con *Cautivas*, el tema de las recluidas en las cárceles franquistas que sufren, resisten y actúan políticamente tanto dentro como fuera de la cárcel. Estas encarceladas apelan a la dignidad, la solidaridad y sus ideales para sobrevivir. Las dos obras también comparten el estilo emotivo, de "acceso directo" a un pasado presentado como si fuera vivido, en lugar de explorar los procesos de las reminiscencias,[14] como la mayoría de teatro de la memoria histórica contemporánea.[15] Pero no cabe duda que *Cautivas* deja entrever, de modo conmovedor, lo recóndito y lo humano de las memorias históricas de las mujeres dentro del marco de las cárceles franquistas. Este ensayo pretende mostrar que aunque las protagonistas de *Cautivas* sufren doblemente, por su condición de vencidas y de mujeres, también subvierten la memoria histórica oficial y patriarcal del régimen al resistir y transmitir sus propias memorias colectivas, promoviendo activamente revisiones y reconstrucciones de la memoria cultural española, y

13 La solidaridad de algunas mujeres en la situación límite de un campo de concentración francesa es el tema de *Las republicanas* (1970) de Teresa Gracias. Escrita en 2005, la obra de Escabias, quizá haya influido en una pieza posterior sobre la solidaridad de algunas reclusas: *Presas* (2007), de Ignacio del Moral y Verónica Fernández.

14En su análisis de *La voz dormida*, Leggott afirma que mientras el estilo directo de narrar da voz a las víctimas, corre el riesgo de no comunicar las dificultades en acceder a un pasado no vivido (132).

15 De hecho, a partir de los años 80, y especialmente durante el cambio del siglo, se extiende lo que yo llamo la meta-memoria histórica: la confrontación y el cuestionamiento teatrales de las divergencias, sombras y verdades polifacéticas de las memorias colectivas relacionadas con el periodo de la Guerra Civil española con el de tiempos posteriores. Concretamente, se sirven de la memoria explícita y teatral – expresada mediante la anacronía, la metateatralidad, y/o el recurso a personajes que son muertos vivientes con el fin de resaltar la continua reconstrucción de la historia colectiva (Guzmán 21). Las piezas que se sirven de este recurso otorgan un rol activo al público en la puesta en escena, pues este coteja y (re)forma las memorias sociales encarnadas sobre el escenario (Guzmán 2015: 437.

dando a conocer tanto el suplicio como el activismo de las mujeres durante la guerra y la posguerra.

Ni qué decir tiene que las retentivas que comparten estas cautivas son "otros" discursos sobre el pasado, o "contramemorias", que resisten a la interpretación oficial.[16] A diferencia de la memoria histórica impuesta por el poder, estas memorias alternativas arrinconadas plasman la experiencia de las víctimas marginadas del pasado, ya que los vencedores son los que escriben la Historia. Al igual que sus homólogos varones, las reclusas en las cárceles franquistas padecieron penurias, represión, hacinamiento, tortura y hambre, pero a diferencia de ellos, también sufrieron violencia dirigida específicamente a su género. En efecto, al rapar el pelo de Julia –un castigo común en la posguerra–, los franquistas buscaban humillarla y quitarle una parte de su cuerpo que contribuye a su identidad, su autoestima y su feminidad. Otra forma de violencia de género común, la violación, no solo transgrede físicamente a la mujer, sino también procura humillarla y doblegarla, quitándole cualquier indicio de voluntad propia y de dignidad. Eso le pasa a Carmen en *Cautivas,* después de que su marido se suicida ante su inminente captura. Puesto que los franquistas siguieron a Carmen cuando iba a encontrarse con su marido, un *maquis,* en el bosque, ella seguramente se sentiría culpable de su muerte, pero además de torturarla y de violarla, también la vilipendian escogiendo injurias asignadas propiamente a mujeres: "'Perra de un maquis'. Eso me decían: eres la perra de un maquis. Hay que tratarte como a una perra".[17] La tortura, violación y humillaciones que soporta Carmen, estando embarazada además, durante precisamente cuarenta días, la convierten, en cierto sentido, en un Cristo femenino. Al mismo tiempo, hay que apostillar que, como Jesús, Carmen no fue sólo una víctima, sino también una activista, en tanto que apoyaba la resistencia guerrillera, suministrándole víveres.

16Zemon Davis, Natalie y Randolph Starn. "Memory and Counter-Memory." *Representations* 26, pp. 1-6, 1989, pp. 1-6.

17Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 62.

Ahora bien, no cabe duda de que las republicanas fueron tratadas con particular encono. Uno de los motivos fue las diversas reformas de los derechos de la mujer, implementadas durante la República, las cuales chocaban frontalmente con el discurso nacionalista que ensalzaba el paradigma de la madre abnegada y esposa subordinada. En opinión de la dictadura, las vencidas amenazaban la pureza de la patria española por su capacidad de procrear y así, presuntamente, traspasar su "anormalidad ideológica" a la siguiente generación. Consiguientemente, el régimen pretendía silenciar o aniquilar a las madres republicanas.[18] De ahí el colmo de la saña destinada específicamente a las vencidas: el rapto subrepticio de sus recién nacidos en cautiverio para darles en adopción a parejas generalmente estériles y adeptas al régimen franquista. En *Cautivas,* Alba repite el discurso franquista: "Todo el mundo sabe que a los hijos de las reclusas los mandan al orfanato. Esperan a que la madre dé a luz para matarla y quedarse con el niño, y así hacer de él una persona de provecho".[19] Cuando las carceleras le quitan a su recién nacido, Carmen enloquece y permanece en pie, "agarrada a los barrotes de la puerta de salida de la celda" toda la noche, lamentando desesperadamente: "¿Por qué no me dejan salir a darle de mamar al niño? Ayer tenía fiebre. Desde aquí le escuchaba llorar, pero no pude calmarlo. No me permiten acercarme a él, solo me dejan cogerlo para darle de mamar."[20] Al prohibirle el contacto físico y mental con su hijo –quien seguramente se destina a un hogar franquista donde será "reeducado" y su identidad alterada por completo, pues no conocerá su pasado verdadero–, el régimen pretende cercenar el traspaso intergeneracional de las contramemorias colectivas, procurando así destinarlas al olvido.

Cabe destacar que los sistemas que rigen a estas mujeres, amén de los acontecimientos que determinan sus vidas, fueron forjados mayormente por hombres. De forma que las mujeres pa-

18 Leggott, Sarah. *Memory, War and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women.* Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2015, pp. 42-43.

19Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas.* Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 67.

20Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas.* Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 72.

san sorteando problemas creados principalmente por el modelo patriarcal: la guerra, la guerrilla, la violación, la tortura, el encierro, el juicio, la represión e incluso la economía que promociona la desigualdad. Las protagonistas son, en cierto sentido, mártires de este sistema antiguo. Han sido perseguidas, torturadas y fusiladas meramente por su relación con un disidente del régimen, como en el caso de Carmen, la esposa de un *maquis.* Fueron también traicionadas por familiares o patrones. Alba, por ejemplo, fue sacrificada por la codicia de su tío, quien la denunció y la tildó de roja para adueñarse de su herencia, y Julia fue víctima del señor para el que trabajaba, quien inventó una falsa denuncia contra ella porque rechazaba sus proposiciones sexuales. Los que defendían Madrid como María, por su parte, fueron traicionados por el Coronel Casado, quien decidió rendirse "en contra de la voluntad del gobierno y del pueblo" y detener a la resistencia, entregándola a Franco.[21] Por añadidura, Julia asegura que "en esta cárcel hay enfermeras que fueron detenidas por curar a los soldados heridos en el frente. Encarceladas sencillamente por cumplir con su trabajo".[22]

Durante la pesadilla sobre el juicio de Julia, la voz en off del juez la acusa de "oponerse al generalísimo Francisco Franco Bahamonde", de "traición a la Patria y de no respetar el orden ni el poder tradicional de la Iglesia, el Ejército y el Estado."[23] Así, el Juez le recuerda que hay consecuencias nefastas por confrontar y cuestionar las instituciones patriarcales. Su falta de autonomía ante éstas –defendidas, a su vez, por otra institución al servicio del patriarcado, la corte– se deja entrever en las acotaciones que describen sus gestos simbólicos y teatrales durante el juicio: "parece estar atada a la silla, porque la levanta consigo" cada vez que le toca cambiar de posición hasta que al protestar, cae rendida "como un muñeco de trapo" de "la silla al suelo y va arrastrándose por él, abandonando el espacio que tiene como eje cen-

21Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 45.

22Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p.30.

23Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 54.

tral la silla y dirigiéndose hacia la parte del escenario que está a oscuras. Mientras avanza gime, se tapa los oídos y repite: todo es mentira" hasta que María la despierta.[24] El Juez de la pesadilla silencia a Julia, además de reprimir su libertad de movimiento, simbolizando así la imposición de la memoria histórica oficial y masculina, y la supresión del testimonio femenino. Por desempeñarse de un modo que no conforma con la versión idealizada de la mujer sumisa, promulgada por el Régimen, se cuestiona incluso su patriotismo al acusarla de ser "antiespañola".[25] El discurso patriarcal se relaciona naturalmente con la formación de la memoria cultural, en tanto que la selección de las evocaciones a incluir en ella siempre corresponde al poder.[26] En el régimen franquista sólo cabía una memoria colectiva: la oficial.

Ahora bien, la opresión del sistema franquista y patriarcal no sólo se experimenta dentro de la cárcel, sino también afuera de ella. El nuevo régimen, el mismo que se ha empeñado en deslegitimar a la mujer en la esfera pública, ha incrementado las penurias, el miedo, y la violencia, tanto que "fuera la vida es igual de espantosa que" dentro de la cárcel: "La injusticia y la desigualdad se han multiplicado: hay señores y siervos, se ha regresado a la Edad Media. Los derechos sociales se han perdido, todo es arbitrario, nadie se atreve a reclamar…El hambre y la represión son tan brutales como en la cárcel. Vas caminando por la calle y los falangistas te paran y te obligan a darle vivas a Franco. Maltratan. Atropellan. Amenazan."[27] Si bien es cierto que los hombres constituyen la gran mayoría de los creadores y de los perpetradores de la violencia, también es verdad que sus cómplices femeninos apoyan y propagan los sistemas patriarcales. A raíz del silencio colaboracionista de la tía de Alba –quien aprovecha, por demás, de los beneficios económicos de la traición perversa del tío–, su sobrina permanecerá encarcelada, y

24Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 54.

25Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 53.

26Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs,* vol. 28.1, pp. 1-19, 2002, p. 6.

27Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 60.

casi asesinada, durante toda su juventud. De igual manera, algunas reclusas fallecen en la enfermería a causa de la displicencia de las monjas. Las carceleras, en particular, sostienen activamente el sistema patriarcal que reprime a las de su propio sexo, valorando de este modo su condición de vencedoras sobre las de su género. Hasta corean insultos sexistas con el fin de ultrajar a las encarceladas.

Paradójicamente, el franquismo cae por su propio peso. Como informa María a la presa nueva, Alba: "En la cárcel tendrás libertad de movimientos, está tan masificada que no pueden controlarnos",[28] agregando luego: "El día que la masificación termine, la echarás de menos. Con el orden se acabará la libre circulación de la que disfrutamos. Nos controlarán, nos aislarán, y por último intentarán lavarnos el cerebro para cambiarnos".[29] Resulta irónico que el éxito del sistema franquista y patriarcal dé lugar a que las presas se organicen y resistan, dentro de los confines de sus paredes, claro está. Conforme aduce Linda Hutcheon, la ironía suscita la oposición dentro de un sistema opresor.[30] En efecto, María se vale de la ironía para subvertir el discurso franquista sobre la función de las cárceles en la "reeducación" de los ideales franquistas a los antiguos subversores. Carmen, asimismo, goza de la ironía al burlarse del discurso franquista que esgrime Alba al principio, hasta que se "reeduca", y paradójicamente, adopta los ideales izquierdistas de sus compañeras en la cárcel.

Estas cárceles horrendas se han convertido, con mucho ingenio de parte de las encarceladas, en espacios de resistencia, de dignidad y de solidaridad. Las protagonistas de *Cautivas* transforman el penal opresivo en una especie de hogar y sus compañeras en una suerte de familia. Apenas llega una adolescente nueva, Alba, Julia ofrece acogerla en el seno de su "familia" interina: "Quédate a nuestro lado, estarás bien. Yo tengo nociones de enfermaría, he criado varios niños en casa de señores. María es

28Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 31.

29Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 43.

30Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony.* New York: Routledge, 1994, p. 116.

maestra, nos enseña cómo funciona el mundo, y Carmen tiene en su pueblo una larga familia que la ayuda enviándole todo cuanto puede." Parecen formar familias nucleares, como la de las cuatro protagonistas, y familias extendidas, como corrobora María: "todas somos compañeras. La cárcel entera te ayudará si necesitas algo."[31] En este sentido, la base de su "familia" es la solidaridad. Estas presas son, sin duda, "ángeles del hogar" verdaderos –y de un "hogar" con problemas formidables, la cárcel–, pero sus relaciones familiares resisten, visto está, las hetero-normativas que concibe Franco y el sistema patriarcal cuando describen a la mujer ideal. Para empezar, no hay ninguna figura paterna que resida entre la familia de las reclusas. Ellas mismas se alternan adoptando diferentes papeles y tareas en la familia, dependiendo de su estado de ánimo, su estado físico, su experiencia, sus intereses y sus dones. Las cautivas subvierten el papel maternal y de "ángel del hogar", impuesto a la mujer por el régimen, pues disfrutan de estas características habitualmente consideradas femeninas con el fin de ayudarse mutuamente a sobrevivir y a resistir el franquismo.

Otro rol conferido a las mujeres por el régimen fue el de educadoras y vigilantes de la moral familiar. Las presas adoptan y renuevan este papel también, lo cual transforma la cárcel franquista, irónicamente, en un espacio de instrucción de morales e ideales de la República vencida. Ante el rechazo de Alba a las demás, por considerarlas "rojas asesinas" conforme la había adoctrinado la propaganda franquista, Julia explica:

> Hasta que fui detenida desconocía lo que era la izquierda o la derecha. Lo único que supe, desde niña, fue trabajar como un animal de carga. Cuando llegué a la cárcel y conocí a María, ella me hizo comprender que la desigualdad que existe entre los ricos y los pobres no es una ley natural, como yo

31Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 26.

> siempre creí, sino algo injusto que un puñado de hombres impone por la fuerza a todos los demás.[32]

Después de que María le "dio clases durante días enteros", Julia afirma:

> Ahora soy como ella, una roja. Yo misma cogería un fusil y con mis propias manos saldría a defender la igualdad en contra de la gente que impone la desigualdad. Aprende de tus compañeras en lugar de criticarlas. Aprovecha la lección que se te brinda y cambia. Deja de pensar como los que defienden la continuidad de ese mundo injusto y espantoso, y comienza a pensar como nosotras, que queremos un mundo mejor.[33]

Julia exhorta a Alba, la adolescente díscola, a aprender de sus compañeras: "Abre los ojos, observa a tu alrededor y agradécele a la vida el haber conocido a todas estas mujeres. Toma ejemplo de ellas. Luchan por los demás, por un mundo nuevo. No se lamentan."[34] Le relata, además, las auténticas historias de las republicanas, a saber la de "las trece rosas."[35] Las protagonistas, entonces, se apropian del espacio de la cárcel, como uno no solo de supervivencia, sino también de aprendizaje, activismo y memoria. Hasta cierto punto se puede considerar la cárcel un *Lugar de la memoria*, como denomina Pierre Nora a los espacios simbólicos que dejan rastros de, y por ende rememoran, una memoria trágica colectiva.[36] Mediante la narración intergeneracional de las experiencias, recuerdos, y enseñanzas de las cautivas,

---

32Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 31.

33Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 41.

34Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 42.

35Las trece rosas era el nombre que se puso a trece jóvenes fusiladas por el régimen franquista al terminar la Guerra Civil Española y en represalia por el atentado en contra del Comandante Franquista Isaac Gabaldón.

36Nora, Pierre. "Between Memory and History: '*Les Lieux de Mémoires*'." Traducción de Marc Roudebush. *Memory and Counter-Memory*. Número especial de *Representations* 26, pp. 7-24, 1989, pp. 14-19.

la cárcel se convierte en un sitio de comunicación y transmisión de las memorias femeninas con respecto a la represión franquista y la resistencia.

Al contrario de la imagen tradicional de la mujer sumisa y obediente, las protagonistas de *Cautivas* lideran la oposición política al régimen. María arenga: "hemos heredado un mundo cenagoso y lúgubre y tenemos que transformarlo en un mundo limpio y equitativo para dejárselo a las generaciones que nos sucederán."[37] Inclusive protestan la injusticia dentro de la cárcel. Se organizan todas las presas para pernoctar y hacer alboroto, por ejemplo, para protestar porque las monjas duermen en vez de atender a las enfermas, dejándolas morir.

Luego de una elipsis de más de dos décadas, vemos que Alba toma el relevo después de que sus compañeras mueren. Organiza, efectivamente, una campaña para localizar a los hijos de sus compañeras que fueron, presuntamente, llevados a orfanatos. Al final de la obra está claro que Alba aprendió a oponerse a la ideología franquista tal cual le había instado Julia, pues proclama: "Encarcelada o libre, dentro o fuera, lo importante es resistir".[38] Cabe reconocer que el éxito de este tipo de activismo se debe a la fusión, en las reclusas, de características estereotípicamente asociadas con las mujeres dentro del régimen –la solidaridad, el sacrificio, la abnegación– con otras que la dictadura adjudica mayormente a los hombres: el emprendimiento, la iniciativa, y el liderazgo. El activismo político y la supervivencia en una situación límite se logran, curiosamente, afrontando las normas de género impuestas por el sistema patriarcal.

Dentro de lo que cabe en reclusión, las presas procuran desempeñar un papel activo en la transmisión de las memorias de su situación de sometimiento –las cuales distan, visto está, de la versión oficial que pretendía imponer el franquismo–, por lo menos entre la resistencia al régimen. Es más, literalmente escriben sus historias. Apenas llega Alba a la cárcel, María le pide

37Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 44.

38Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 77.

que le cuente "con detalle" su caso, y revela: "Estoy escribiendo un diario con mi historia y la de todas nosotras. Lo registro todo, lo escribo y lo saco al exterior, donde guardan cada una de mis hojas. Debemos denunciar al mundo entero lo que está sucediendo en este país. Es importante que se sepa. La memoria contribuye a escribir la Historia."[39] Es una tarea fatigosa pero le anima a resistir las miserias: "debo continuar anotándolo todo para salvaguardarlo del olvido. Quiero que no se pierda ni un solo pormenor de lo que sucede aquí".[40] Hasta apunta todos los detalles de los fusilamientos que escucha cada noche. Junto a su activismo, su afán por recordar todo para contribuir a la memoria histórica anima a María a soportar las atrocidades de la cárcel, inclusive la tortura. Tony Bennett sostiene, llamativamente, que el cuerpo humano encarna una memoria cultural intrincada en la que cohabita forzosamente el presente y el pasado.[41] El cuerpo de María, con los pechos chamuscados, encarna la memoria histórica de las víctimas de la violencia de género. Así y todo, el monólogo que suelta, luego de soportar la tortura y de volverse inconsciente, constata su valor: "Tienes que recordar, María, recordar para denunciar, para que el mundo conozca toda esta atrocidad. Aquí puedes hilvanar tus recuerdos en voz alta sin temor a represalias."[42] Queda patente la fuerza e importancia de la mujer, no solo en lo que se refiere a las remembranzas de su género, sino también en la formación de la memoria histórica entera. Al percatarse de que un compañero se suicidó por no aguantar la tortura, se insta a sí misma: "Recuérdalo todo María, él ya no puede hablar, debes hacerlo tú por él, que su historia perviva en la memoria colectiva".[43] Al igual que el hombre, la mujer también desempeña un rol fundamental en la recupera-

39Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 31.

40Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 37.

41Bennett, Tony. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum." En: *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. Ed. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin. London: Transaction, 2006, pp. 40-54.

42Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas.* Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 33. Este soliloquio constituía un monólogo breve "España. 1940" de Juana Escabias que precedía *Cautivas.*

43Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 34.

ción y formación de las contra-memorias sociales íntegras de los vencidos.

Pero además de aportar a la memoria histórica de manera individual, María también instruye a la siguiente generación, para que ésta siga ejerciendo el oficio de transcribir la memoria histórica de las víctimas de la represión. Estando alejada de su familia biológica, María impulsa la memoria intergeneracional entre las jóvenes de su "familia" penitenciaria al enseñarles la memoria histórica de las vencidas, y la historia e ideología de la República. De hecho, los lazos entre esta "familia" presidiaria son tan fuertes que inducen lo que Marianne Hirsh denomina la postmemoria, o el traspaso de los vestigios de un trauma colectivo a la segunda y tercera generaciones.[44] Esta faceta de la resistencia de María es crucial, porque subsana, en alguna medida, el perjuicio a la memoria colectiva que procura provocar Franco al apartar a los presos de sus familias y así malograr la transmisión intergeneracional que, como confirma Jo Libanyi, resulta imprescindible para el proceso histórico.[45]

De esta forma María cede a Alba lo que Tzvetan Todorov llamaría el "deber" de la memoria: el de acordarse y de "testimoniar" los acontecimientos "de naturaleza excepcional o trágica".[46] Cabe resaltar la teatralidad y la pericia con las cuales Juana Escabias escenifica esta herencia –además de la muerte de María y una elipsis de más de veinte años–. Mientras Alba recuerda en voz alta el aniversario del fusilamiento de sus compañeras Julia y Carmen:

> MARÍA, que escribe en su diario, la ignora. Súbitamente se levanta y abandona su diario sobre el suelo. ALBA recoge el diario, examina algunas de las

44Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* Boston: Harvard UP, 1997, p. 111. Hirsch asevera, además, que a pesar de no haberlo vivido en carne propia, la progenie de las víctimas a menudo "rememoran" el trauma, como si lo hubieran vivido ellos mismos.

45Labanyi, Jo. "Teaching History through Memory Work: Issues of Memorialization in Representations of the Spanish Civil War." En: VVAA., *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Edición de Noel Valis. New York: MLA, 2007, p. 446.

46Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria.* Barcelona: Ediciones Paidós, 2000, p. 19.

páginas y va leyendo mientras MARÍA deambula por el escenario.

Me llamo María Letier. Hoy, cuatro de junio de mil novecientos treinta y nueve, he comenzado a escribir este diario.

ALBA continúa examinando el diario y leyendo de sus páginas mientras MARÍA deambula por el escenario.

Me llamo María Letier. Hace unos meses que escribo este diario. La enfermedad está a punto de terminar conmigo.

ALBA se pone unas gafas que saca de uno de los bolsillos de su ropa. MARÍA todavía permanece deambulando por el escenario. Llegan dos mujeres, cada una de ellas trae una pequeña maleta.

MUJER 1

¿Alba Marín? ¿Interrumpimos?

ALBA

No. Hablaba con mis recuerdos. Os esperaba, compañeras. ¿Cómo os llamáis?[47]

Tras escenificar esta difusión intergeneracional de la memoria histórica, Alba da indicios de que el deber continuará, pues explica a las recién llegadas lo que y por qué escribe en el diario, símbolo de la memoria colectiva de las presas:

Registro vuestra llegada: nueve de diciembre de mil novecientos sesenta y tres.

Pausa.

Es el diario de una vieja compañera, María Letier. Hace ya mucho tiempo que murió. Fue a los pocos años de que yo llegara aquí. Estaba obsesionada con anotarlo todo para volverlo memoria

Imita la voz de MARÍA

"y convertirlo en Historia para las generaciones venideras". Yo le tomé el relevo. Y cada día completo su trabajo. En realidad, es ella quien lo completa.[48]

47Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 75.

48Escabias, Juana. *Cautivas*. En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 76.

Conviene señalar que la sucesión intergeneracional de la memoria que realizan tanto María como Alba corresponde al "uso ejemplar", como diría Todorov, de la memoria, puesto que "permite utilizar el pasado con vistas al presente y aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día y separarse del yo para ir hacia el otro".[49] Ambas protagonistas se enfrentan activamente a las injusticias cometidas en la cárcel a la vez que las transcriben en el diario. El aprendizaje de la memoria histórica y la solidaridad adquirida en la cárcel, desbordan sus confines por medio de las salidas de las presas a medida que se vayan conmutando sus penas, en ocasiones, o fugándose al exilio, en otras. Las cautivas difunden estas características y conocimientos, forjados en la cárcel, durante las visitas de sus allegados –por mucho que los alambres y la algarabía lo dificulten–, mediante las cartas, si bien censuradas, que envían al exterior y a través de la divulgación clandestina de las páginas del diario de María.

Pues bien, estas escenas metaliterarias de *Cautivas* aluden a las contribuciones de la propia dramaturga, Juana Escabias, a la memoria histórica. A nivel paratextual, la autora dedica la pieza "*a las presas políticas de Franco*".[50] Escabias también recoge la labor de las presas, simbolizadas en los personajes de María y de Alba, y difunde la memoria histórica femenina a las siguientes generaciones por medio de la escritura y la escenificación de su obra de ficción histórica. De acuerdo con José Colmeiro, este proceso de transmisión y de transformación de las memorias originales, y orales, al género narrativo –esta amalgama de testimonios recibidos y reconstrucciones literarias– produce una nueva forma de memoria híbrida, la cual es personal y colectiva, oral y literaria, testimonial y novelística, documental y ficción.[51] El proceso dual de la memoria híbrida hace que el testimonio de las víctimas sin voz –o las que escribieron testimonios poco leídos o extraviados,

49Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria.* Barcelona: Ediciones Paidós, 2000, p. 32.

50Escabias, Juana. *Cautivas.* En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005, p. 17.

51Colmeiro, José. "Recollecting Women's Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida."* En: VVAA., *Visions and Revisions; Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Edición de Kathleen M. Glenn y Kathleen McNerney. New York: Rodolpi, 2008, p. 200.

como las protagonistas– cobre vida para que el público y lectores podamos recibirlo. De forma que los espectadores de *Cautivas* también participamos en la memoria colectiva, mediante lo que Alison Landsberg acuña como "memorias protésicas", con las cuales se puede experimentar memorias del pasado no vividas en carne propia a través de una experiencia estética.

Así es como una pieza como *Cautivas* facilita la revisión perenne y necesaria de la memoria colectiva. Por añadidura, forma parte de un incremento reciente en el número de dramaturgas que escriben sobre el tema de la memoria histórica,[52] que corre paralelo a la dilatación del tema entre sus homólogos masculinos. A diferencia de sus protagonistas, Escabias y otras dramaturgas contemporáneas –como Laila Ripoll, Itziar Pascual, Maite Agirre, Blanca Doménech, Antonia Bueno, María Velasco, Helena Tornero Brugúes, Carmen Losa y Verónica Fernández– transmiten "post-memorias" que ellas mismas no han vivido. Independiente de cómo se comuniquen las memorias colectivas de las mujeres, la inexorable necesidad de hacerlo se representa en el redivivo de María, quien *"se sienta junto a"* las siguientes generaciones de presas, para acompañarlas en sus labores de memoria y de activismo político. Y es que, como asevera Jacques Derrida, los espectros visibles vuelven en pos de una justicia escurridiza.[53] Si bien la memoria no subsana la injusticia, la hace viva y presente, eso sí, para que repercuta en la plasmación del camino venidero.[54] Colmeiro, por su parte, asegura que los fantasmas representan la naturaleza elíptica del trauma histórico en la identidad colectiva, atiborrada de vacíos, disociaciones, omisiones, y desaparecidos.[55] Seguramente, el espíritu de María encarna las lagunas y disgregaciones en las memorias históricas de las mujeres, pero también representa el deseo y la esperanza

52 Mientras que de 1939 a 1969 las dramaturgas sólo escribieron tres textos teatrales, entre 1970 y 2009, en cambio, las escritoras dramáticas redactaron doce piezas, siete de las mismas en el siglo XXI (Guzmán 554). Más aún, un número significativo de las piezas escritas sobre la guerra civil en el segundo decenio del siglo XXI fueron escritas por mujeres.

53Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1995, p. 117.

54Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1995, p. 118.

55Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." *452°. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature,* vol. 4, pp. 17-34, 2011, pp. 30-31.

de una continuidad en la tarea de recopilar y divulgarlas. A la postre, la dignidad con la que las presas enfrentan su destino espeluznante y miserable reside, visto está, en su creencia de que sus esfuerzos para influenciar en la política y participar en la memoria histórica seguirán en pie entre los que seguimos vivos. No hay que defraudarlas.

Referencias bibliográficas.

AGIRRE, Maite. *Y María, tres veces amapola, María. BILBAO: Lauaxeta, tiros y besos*. Donostia: Artezblai, 2002.

AMESTOY, Ignacio. ¡No Pasarán! Pasionaria; tragedia irónica en siete e*pisodios, con prólogo y epílogo*. Madrid: Fundamentos, 1994.

AUB, Max. "La cárcel" En: Obras en un acto. México: UNAM, 1960.

AUB, Max. "La vuelta". En: Obras completas 7-B. Valencia: Institució Alfons El

Magnànim, 2002.

AUB, Max. *Morir por cerrar los ojos; drama en dos partes*. Mexico: Tezontle, 1944.

BENNETT, Tony. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum." En:

Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition. Ed. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin. London: Transaction, 2006.

CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Santillana Ediciones, 2002.

COLMEIRO, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." *452°. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature,* vol. 4, pp. 17-34, 2011.

COLMEIRO, José. "Recollecting Women's Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*." En: VVAA., *Visions and Revisions; Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Edición de Kathleen M. Glenn y

Kathleen McNerney. New York: Rodolpi, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

ESCABIAS, Juana. "Cautivas." En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005.

FALCÓN, Lidia. "Las mujeres caminaron con el fuego del siglo." En: *Cinco obras de teatro*. Madrid: Vindicación Feminista, 1994.

FINK, Bruce. "Fantasías y el fantasma fundamental: una introducción." *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, vol. 13, pp. 2-10, 2005.

GUZMÁN, Alison. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009.* Universidad de Salamanca: Tesis doctoral, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory.* Traducción de Lewis A. Coser. Chicago: UP, 1992.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* Boston: Harvard UP, 1997.

HIRSCH, Marianne y Valerie SMITH. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs,* vol. 28.1, pp. 1-19, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony.* New York: Routledge, 1994.

LABANYI, Jo. "Teaching History through Memory Work: Issues of Memorialization in Representations of the Spanish Civil War." En: VVAA., *Teaching Representations of the Spanish Civil War.* Edición de Noel Valis. New York: MLA, 2007.

LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture.* New York: Colombia UP, 2004.

LEGGOTT, Sarah. *Memory, War and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women.* Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2015.

MANGINI, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War.* New Haven, CT: Yale UP, 1995.

NORA, Pierre. "Between Memory and History: '*Les Lieux de Mémoires*'." Traducción de Marc Roudebush. *Memory and Counter-*

Memory. Número especial de *Representations* 26, pp. 7-24, 1989.

O´NEILL, Carlota. "Como fue España encadenada; drama en dos actos y cinco cuadros." En: *Teatro.* México: Costa-Amic, 1974.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo." De: *Cuatro obras políticamente incorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones, 2005.

POMBO, Pilar. *En igualdad de condiciones*. Murcia: Universidad, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

ZEMON DAVIS, Natalie y Randolph STARN. "Memory and Counter-Memory." *Representations* 26, pp. 1-6, 1989.

Alison Guzmán. Es profesora de lengua y culturas hispánicas en Bentley University, en los Estados Unidos, y obtuvo su doctorado en la Universidad de Salamanca, en la cual defendió su tesis titulada *La memoria colectiva de la Guerra Civil en el teatro español contemporáneo*: 1939-2009. A petición de varios autores y editores, ha escrito introducciones a piezas teatrales contemporáneas para "Estreno Contemporary Plays in Translation" y la editorial murciana Edit.um. También ha publicado varias reseñas y una docena de artículos en revistas académicas como *Romance Notes, Estreno*, *Don Galán*, *Hispanic Journal,* y *la Revista canadiense de estudios hispánicos.*

Sinopsis del artículo. Partiendo de los marcos teóricos de la memoria histórica y del feminismo, este ensayo pone de manifiesto el valor, la dignidad, la solidaridad y el idealismo con los cuales varias presas enfrentan su encierro en una cárcel franquista. Aunque las protagonistas de *Cautivas* sufren doblemente, por su condición de vencidas y de mujeres, también subvierten la memoria histórica oficial y patriarcal del régimen al resistir y transmitir sus propias memorias colectivas. Su suplicio, amén del aprendizaje de la memoria histórica y la solidaridad adquirida entre su "familia" penitenciaria, se dan a conocer fuera de los confines de la cárcel, mediante las salidas de las presas, las visitas de sus allegados, las cartas, si bien censuradas, que envían al exterior, amén de por la divulgación clandestina del diario de una de ellas. Juana Escabias también recoge la labor de sus personajes, ya que difunde la memoria histórica femenina mediante *Cautivas*.

Las relaciones personales en la edad mediática: tres piezas de Juana Escabias

Eileen J. Doll (Loyola University, New Orleans, EEUU)

La dramaturga madrileña Juana Escabias examina en varias de sus obras teatrales las dificultades de las relaciones interpersonales. Aunque no siempre parte de la misma perspectiva ni estudia el problema desde el mismo ángulo, esta autora pone en escena ejemplos de la incomunicación rampante en nuestra sociedad actual, un problema exacerbado por los medios electrónicos. De hecho, son los medios de comunicación los que más afectan -de manera negativa- las relaciones de los personajes en las tres piezas suyas que propongo analizar aquí: *Historia de un imbécil* (2009/2010), *Hojas de algún calendario* (2011) y *El sucesor* (2013). Empezando con la telebasura y llegando a Internet, nuestra dramaturga indaga en los aspectos dañinos de la comunicación mediática y cómo estos afligen a sus personajes. La urgente necesidad de cambiar de identidad para tener una relación "de sueño" es un componente sugestivo de estas obras, pero también lo es la falta de conexión personal a todos los niveles. El choque entre los sueños o las proyecciones mediáticas y la realidad causa trauma al individuo. Sin ofrecer respuestas, Escabias plantea preguntas difíciles respecto a las relaciones interpersonales actuales que la sociedad debe enfrentar. Y como subraya ella, es la meta de su teatro: "Mi intención como autora había sido esa, lanzar preguntas inquietantes en todas direcciones: al público, a los lectores, a los propios protagonistas de la historia".[1] Al confrontar la tecnología que supuestamente nos hace más fácil y rápida la vida, Escabias cuestiona su papel en las relaciones interpersonales posmodernas.

1 Escabias, Juana. "Conflictos." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil.* Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 11.

Ciertos aspectos de unas teorías sociológicas recientes pueden ayudar al acercamiento a la estructuración que Escabias utiliza en estas piezas. La idea del "lugar antropológico" frente al "no-lugar" que plantea el antropólogo francés Marc Augé, aplicada a estas obras teatrales, revela lo problemático de la situación dramatizada. Augé empieza definiendo el "lugar antropológico" que forma la sociedad: "I have defined an 'anthropological place' as any space in which inscriptions of the social bond (for example, places where strict rules of residence are imposed on everyone) or collective history (for example, places of worship) can be seen".[2] Martin Baxmeyer resume la definición de Augé en estos términos: "Establecen relaciones (dentro y fuera de un espacio definido), tienen la capacidad de crear identidades y poseen una historia".[3] Dentro de estos espacios, el ser humano busca relaciones con otros que comparten su historia o una identidad comunitaria; Augé destaca que la identidad siempre es una construcción interpersonal: "individual and collective identity is always constructed in relation to and in negotiation with otherness."[4] En este sentido, entonces, el no-lugar inhibe las relaciones. Wilfried Floeck destaca esta diferencia en un estudio de los no-lugares en piezas que tratan de la inmigración: "Sus espacios de tránsito [los no-lugares de Augé] no aportan ni identidad individual ni cohesión colectiva, sino que constituyen, más bien, lugares de marginación, falta de identidad y soledad".[5] Como espacios que carecen de características de interrelación, que más bien fomentan el anonimato, son simbólicos de la alienación de los personajes posmodernos (o hipermodernos, según Augé): "non-places are the real measure of our time; one that could be quantified […] by totalling all the air, rail and motorway routes, the mobile cabins called 'means of transport' […], the airports

2 Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe, 2ª ed., London/New York: Verso, 2008, p. viii.

3 Baxmeyer, Martin. "Telefonear en el no lugar. Comunicación humana y espacio urbano en *Móvil*, de Sergi Belbel." En: Bauer-Funke, Cerstin, ed. *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Teoría y Práctica del Teatro 25. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, 2016, p. 303.

4 Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe, 2ª ed., London/New York: Verso, 2008, p. ix.

5 Floeck, Wilfried. "Del lugar al no lugar. Espacios de tránsito en los dramas españoles sobre la inmigración." En: Bauer-Funke, Cerstin, ed. *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Teoría y Práctica del Teatro 25. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, 2016, p. 267.

and railway stations, hotel chains, leisure parks, large retail outlets, and finally the complex skein of cable and wireless networks that mobilize extraterrestrial space for the purposes of a communication so peculiar that it often puts the individual in contact only with another image of himself."[6] Las descripciones del no-lugar de Augé reflejan la dinámica de los espacios teatrales que Escabias ha creado en estas obras, las cuales presentan relaciones fracasadas e inundadas de soledad.

Los lugares de tránsito constituyen una parte fundamental de la definición de Augé del no-lugar y básicamente son el centro de las piezas aquí examinadas. Cuando el lugar parece ser seguro y personal, el personaje que ha escogido pasar su tiempo allí tiene confianza en que su identidad queda protegida, sus movimientos marchan en la misma dirección que los otros transeúntes y puede pasar sin ser percibido. Su existencia cabe dentro de "lo normal". Pero nuestra dramaturga madrileña es astuta observadora de la gente en tales no-lugares y presenta sus fobias, sus fracasos y sus cambios de identidad con perspicacia para subrayar el dilema de un mundo globalizado en el que la comunicación es rápida y fácil, pero a la vez lleva a la incomunicación y el aislamiento.

En el no-lugar cibernético, los personajes se sienten anónimos, sin presiones sociales; así tratan de convertir sus sueños en una realidad virtual dentro del no-lugar. Allí cambian, a veces, su espacio no-lugar por un lugar antropológico, con su propia personalidad, historia e identidad; en este caso, la invasión de la realidad cruda puede destruir su espacio decorado de sueños, causando un trauma. Martin Baxmeyer observa que los no-lugares solo agravan el problema ya existente de comunicación defectuosa en nuestra sociedad, pero la gente no necesariamente quiere resolver el problema. En su análisis de *Móvil* (2006) de Sergi Belbel, Baxmeyer comenta lo siguiente: "Movilidad no implica ningún acercamiento, sino solo distanciamiento. Prácticamente no existe una comunicación verdadera, y cuando tiene

6 Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe, 2ª ed., London/New York: Verso, 2008, p. 64.

lugar, fracasa".[7] Algo parecido pasa en las piezas indicadas de Juana Escabias, porque la tecnología -el trabajar para un programa de telebasura, la comunicación por correo electrónico, las salas de *chat*- no acercan realmente a los individuos. El anonimato elimina la posibilidad de comunicación verdadera, y sin la comunicación, una relación está condenada a fracasar. En los no-lugares de Escabias, los personajes tratan de establecer contacto, pero debido a que cada uno tiene motivos distintos, no coinciden en este mundo virtual.

Para mostrar este efecto sociológico de lugar antropológico frente al no-lugar, el teatro es el vehículo perfecto, porque representa un tercer espacio, o un lugar imaginario que no es transitorio y a la vez lo es. Al entrar en el teatro, el público puede estar inmerso en un mundo diferente, irreal, parecido al mundo en el que vive, o puede ver una representación realista que trata de replicar el mundo alrededor. El receptor siempre sabe, sin embargo, que está frente a una obra literaria, teatral, ficticia (por lo menos hasta cierto punto). En un estudio de la construcción de realidad en los medios de comunicación, la profesora de Comunicaciones Gunn Enli habla de contratos entre los partidos interesados (productores, audiencia y reguladores) en los que la audiencia sabe que hay manipulación de la verdad pero la acepta como parte de la convención mediática.[8] Se ve un paralelismo entre este fenómeno y lo que pasa en el teatro, con la excepción de que el público teatral entiende que presencia ficción, aunque puede ser ficción con referentes reales en el mundo externo. Esta conciencia de la ficción no siempre está presente en los medios de comunicación. Según la dramaturga Diana de Paco Serrano, hablando del papel de la red en su obra teatral *PCP* (2010), estar en el teatro establece un pacto entre los espectadores y los actores, en que los dos entienden que todo es ficción, un acuerdo que no existe en el universo cibernético: "la ficción de la red no implica este pacto comunicativo, sino que introduce la 'false-

7 Baxmeyer, Martin. "Telefonear en el no lugar. Comunicación humana y espacio urbano en *Móvil*, de Sergi Belbel." En: Bauer-Funke, Cerstin, ed. *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Teoría y Práctica del Teatro 25. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, 2016, p. 307.

8 Enli, Gunn. *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang, 2015, pp. 2-17.

dad' a partir de la ficción oculta y a través de ella el engaño del receptor".[9] Aunque De Paco Serrano describe lo que pasa en una pieza suya, lo mismo se puede decir, aunque de manera distinta en cada obra, de las tres piezas de Juana Escabias. Los personajes mismos, los espectadores o lectores de las obras no siempre actúan con toda la información, con todas las verdades, y por eso el resultado es engaño, o a veces desengaño.

Se ve que en estas obras de Escabias, el mundo virtual (de televisión o de Internet) ocupa un no-lugar prominente que se interpone como obstáculo entre los protagonistas, en parte por la falsedad oculta. Dificulta o imposibilita la comunicación de verdad, y crea trauma en casi todos sus personajes. La ficción oculta del no-lugar virtual termina destruyendo la posibilidad de una relación verdadera y duradera en el mundo mediatizado de hoy. Coral García Rodríguez describe las relaciones de este mundo virtual engañoso con la teoría sociológica de Zygmunt Bauman: "amor líquido". Frente al amor sólido, caracterizado por estabilidad y valores, el amor líquido se caracteriza por la movilidad y la incertidumbre.[10] Aunque no voy a indagar en esta teoría, veo la correlación entre lo líquido como incierto y el no-lugar televisivo o cibernético como igualmente engañoso y resbaladizo. Enli hace referencia al problema de distinguir entre la vida real y la "vida mediática", según otro teórico: "In what Mark Deuze (2012) labelled the 'media life,' our actual lives have becomes inseparable from the media and its technologies as they surround us and influence our activities, socialising, and decision-making."[11] La dificultad de separar o distinguir entre estos dos mundos complica la vida, algo reflejado en las piezas aquí examinadas. Escabias progresa por sus obras en términos de urgencia. Empieza indagando en la vida profesional arruinada por la crisis del empleo, que causa que el protagonista trabaje

9 De Paco Serrano, Diana M. "¿Una nueva protagonista? El papel de la red en nuestros textos dramáticos." En: Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, eds. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 2013, p. 184.

10 García Rodríguez, Coral. "Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A. de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)." En: Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, eds. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 2013, pp. 372-373.

11 Enli, Gunn. *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang, 2015, p. 4.

para un programa de telebasura que destruye su vida personal (*Historia de un imbécil*); luego pasa por la inhabilidad de conectar con el mundo real a pesar de comunicarse por correo electrónico por un año (*Hojas de algún calendario*). Escabias termina examinando la completa pérdida de identidad en *El sucesor*. En su introducción a dos obras de la dramaturga, Francisco Gutiérrez Carbajo recalca el riesgo que representan los medios de comunicación en su teatro: "Los medios de comunicación raramente son asépticos o neutrales en una sociedad cada vez más anestesiada ética, social y políticamente. Ahí está el peligro que denuncia la obra [*Historia de un imbécil*] de Juana Escabias."[12] Su mensaje está claro: la sociedad tiene que enfrentar el problema de la falsedad mediática para poder reestablecer un mundo racional -o quizás sensible- de relaciones sanas.

En *Historia de un imbécil* (estrenada en el Teatro Lagrada, Madrid en 2009; publicada en 2010), Juana Escabias analiza las relaciones entre una pareja que, por medio de escenas metateatrales, muestra cómo se distancia por su obsesión por el trabajo y la sensación de estar en un agujero negro por parte de Ramiro. La trama se centra en la relación de Ramiro con su trabajo, cómo busca empleo desesperadamente y luego cómo el trabajo que por fin encuentra cambia su vida con sus presiones. Cuenta su historia a unos amigos que (para que la dramaturga pueda desarrollar las explicaciones) han estado fuera del país por unos años y no saben nada de la popularidad del programa de televisión para el que Ramiro trabajó. En algún momento, el receptor se da cuenta de que Ramiro no parece tener otros amigos. Su novia, Noelia, representa otro aspecto de relación interpersonal. Aunque se conocen en el mundo real -les une la soledad y el deseo de encontrar una relación de verdad- Noelia facilita la conexión cuando finge ser una mujer "exótica" para los juegos de amor. Al final de su relación, Ramiro, completamente agotado personalmente y solo, ni se da cuenta de que Noelia lo abandona, hasta que es demasiado tarde.

12 Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores.* Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 8.

La estructura de la obra es metateatral y original. Hay solamente dos personajes que representan a una serie de personajes, imitando sus voces, cambiando de género y papel frecuentemente. Narran y representan la información del programa de televisión *El muerto de la semana*, un éxito rotundo con el público televisivo a pesar de recibir críticas aplastantes en la prensa tras su estreno. El público en el teatro se convierte en público de estas narraciones en la casa del protagonista, cuando Ramiro y Noelia representan sus escenas metateatrales, porque los amigos con quienes conversan están ausentes, y los actores se dirigen hacia el público teatral. Este fenómeno crea un distanciamiento triple: público que mira a los actores y "amigos-personajes" de los protagonistas que están representando escenas de algo que pasó en otro espacio y tiempo. Al final de la obra hay una proyección de otro programa insinuando que el productor tiene ojos en todas partes, un acto de voyerismo o la mirada omnipresente que da miedo desde los años 1940.

La estructura de la pieza de Escabias se hace eco del tema del voyerismo y de lo mediático, porque el programa de telebasura cuenta y muestra la agonía de unas personas, las cuales compiten por un premio que va a recibir alguien de su familia. Las representaciones en segunda y tercera persona de la acción subrayan el distanciamiento entre actores y receptores; a la vez, crean la sensación de que miramos un resumen en Internet de las noticias culturales, porque los espectadores del espacio teatral solo pueden acceder a la información a través de las representaciones de Ramiro y Noelia. Hay un filtro de interpretación que hace menos fiable la observación "directa" de los hechos, a pesar del "contrato de autenticidad" que existe, según la teoría de Enli[13]. Por añadidura, la dramaturga emula el efecto de observar la acción dramática a través de Internet, resaltado a través de las acotaciones de la obra: "*El escenario está nuevamente dividido en dos espacios, la casa de Ramiro y la redacción de televisión donde trabaja*".[14] El escenario, así distribuido, se asemeja a las ventanas de un ordenador.

13 Enli, Gunn. *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang, 2015, p. 17.
14 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 35.

Cuando la pareja narra la historia del programa y el trabajo de Ramiro en él, cambian frecuentemente de rol: Noelia quiere contarlo todo, Ramiro quiere contarlo todo, a veces uno de los dos representa al presentador del programa de televisión, a una de las compañeras de trabajo o incluso a Ramiro mismo. El cambio de rol añade el efecto mediático de la información al instante. A la vez, la flexibilidad de identidad y género reflejan lo que pasa en el universo virtual, donde se adopta un *nick* o avatar: "RAMIRO.-- (*A Noelia*.) Déjame no hacer de mí. (*Noelia se hace pasar por Ramiro*.)".[15] Además, esta flexibilidad en escena evoca al teatro mismo, donde un actor representa a un personaje ficticio o histórico, pero no sube al escenario para simplemente representarse a sí mismo; así Escabias emplea la metateatralidad de nuevo. Al encarnar un papel diferente en situaciones distintas, los personajes se distancian de su propia realidad y los espectadores ven una representación veloz de cambios que causan distanciamiento para provocar reflexión.

El público se entera de que Ramiro había desconectado sus teléfonos para no recibir información del trabajo, un comentario sobre la falta de paz posible en su universo saturado de medios sociales, información que no ayuda: "NOELIA.- (*A Ramiro, imitando a Carmen*.) Llevo llamándote desde las once de la noche del viernes".[16] La vida ahora consiste en mirar, escuchar, evaluar las acciones de otras personas, para poder votar si deben recibir o no el "premio" de celebridad (dinero en el caso de *El muerto de la semana*). Escabias pone una nota de humor negro sobre la falta de compasión por el prójimo en la vida actual cuando Ramiro y Noelia ofrecen a sus amigos canapés que son puro "cuerpo"; la dramaturga muestra, con la yuxtaposición entre cuerpos en agonía del programa y cuerpo animal de la comida, que cuando nos alejamos de las fuentes naturales, lo hacemos simultáneamente de los sentimientos humanos:

15 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 34.
16 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 27.

> RAMIRO.- (*A sus amigos.*) El canapé que acabas de comerte es de hígado estofado. Prueba este otro de sesos gratinados.
>
> NOELIA.- (*A Ramiro.*) ¿Y aquella contagiada por la peste porcina a la que se le fue llenando el cuerpo de pústulas durante un mes hasta que se reventó? (*Come un canapé.*)[17]

La comercialización y el consumismo actúan como tranquilizantes ante la empatía. A través de la inundación de datos, el distanciamiento del medio televisivo y la desconexión de los miembros de la sociedad entre sí, la gente sufre de insensibilización. Si es posible comer un canapé de sesos mientras se habla de una mujer que muere por la peste porcina, se descubre un nivel de desapego entre causa y efecto, entre los sentidos humanos y la realidad de alrededor. Las palabras de Noelia al principio de la obra captan un lamento por una vida más sencilla del pasado, antes del torrente de información acompañado por la soledad extrema: "También cuando mis abuelos eran jóvenes los libros permanecían en las tiendas mucho tiempo, y todos los leían, y todos escuchaban también la misma música. Había un mundo que se compartía, algo que unía a la gente. Debía estar bien vivir entonces, sentirse parte de algo".[18] En aquel entonces, la información servía para crear un espacio en común, un lugar antropológico, a diferencia de la fragmentación posmoderna actual, la fabricación de múltiples no-lugares que aíslan aún más a la gente.

Aunque a veces Ramiro se representa a sí mismo, se ve que simultáneamente pierde parte de su identidad, traumatizado por el trabajo que necesita hacer, por su lucha por encontrar agonías reales que puede filmar *auténticamente*, sin ayudar a los agonizantes. Ramiro se incorpora al programa porque necesita empleo urgentemente, pero al conocer su cometido se enfrenta

17 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 31.
18 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 20.

a un problema filosófico: "¿Debemos ser primero periodistas y después personas o primero personas y luego periodistas?"[19] Al correr al lugar de accidentes o incendios, Ramiro tiene que decidir si, como persona, debe ayudar a la víctima o sacar provecho de su muerte mientras no hace nada más que filmar y comentar. Tiene que insensibilizarse para sobrevivir, pero le cuesta parte de su identidad como persona. El personaje se presenta en el Acto I como profesional, periodista serio: "Los casos más destacados de corrupción política y financiera de los últimos años han pasado por mis manos".[20] Pronto, sin embargo, por las presiones por encontrar y filmar agonías cada vez más sensacionalistas, Ramiro se encuentra perdiendo su profesionalidad y dignidad personal. Se aprecia esto en la pregunta clave de Noelia: "El otro día, cuando me contaste que te habían sermoneado en el trabajo por no llevarles muertos al programa y por ayudar a los heridos a salvarse, no comprendí una cosa. Antes de eso ¿qué hacías?, ¿no ayudarles?".[21]

En parte, su empleo le traumatiza tanto que su relación con Noelia se disuelve: "NOELIA.- (*A Ramiro*.) Deberíamos hablar. Las cosas ya no son como al principio."[22] Curiosamente, esta relación empezó con juegos de identidad. El Acto III se concentra en la infidelidad del público televisivo, que se cansa de *El muerto de la semana* y opta por un programa nuevo, *La pareja perfecta*, en EL que cada semana se revelan los problemas e infidelidades de una pareja; forma un contexto sugerente para el fracaso de la relación de Ramiro y Noelia. El público teatral presencia a la vez el final del programa de los muertos, el de unas parejas "perfectas" y el de la relación de los protagonistas, porque Ramiro ha perdido su centro, su identidad como persona buena, por la necesidad de trabajar en estos programas tan nefastos. Noelia le exige hablar de su relación, pero él nunca tiene tiempo o no desea hablar. Casi al final de la obra, Noelia resume la importancia de la imaginación y la representación en su relación: "A lo mejor

19 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 18.
20 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 15.
21 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 44.
22 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 35.

preferirías hablar con otra mujer, con la azafata, con la bailarina, con la princesa árabe que llegó volando en una alfombra mágica. Con todas esas mujeres con las que te has acostado mientras estabas conmigo".[23] Para conocer de verdad a otra persona, para tener una relación sexual viva en este mundo posmoderno, hay que representar, ser otro, disfrazarse o imitar. Su relación con Noelia se deshace cuando Ramiro no puede entrar más en el juego por sus problemas personales y filosóficos. Los espectadores deben cuestionarse la solidez de esa la relación, si Ramiro no puede confesar sus dudas y presiones a Noelia.

La intercambiabilidad de persona, tanto en la relación de los protagonistas como en su narración de la historia de Ramiro y su trabajo, nos hace cuestionarnos varias cosas; por lo menos tenemos que preguntar a quién pertenece la historia de uno mismo en nuestra sociedad mediatizada:

> RAMIRO.- (*A sus amigos*.) Mejor os lo cuento yo, que lo viví en persona.
>
> NOELIA.- (*A Ramiro*.) Pero tú me lo has contado ya mil veces.[24]

Si la historia personal ya no le pertenece a uno, ¿qué puede pasar con la identidad? Cuando la historia de uno sale a la pantalla pequeña, uno pierde control. En *Historia de un imbécil*, Escabias subraya este problema filosófico mediante las escenas metateatrales y las referencias constantes al cambio de papeles. Aunque la acción no se desarrolla dentro de un no-lugar, el problema filosófico de la pieza se despliega dentro de un espacio dramático y metateatral, en paralelo con el espacio virtual del programa de telebasura que tanto ocupa a un público fuera de escena. En cierto sentido, Ramiro vive en un no-lugar, un espacio de tránsito, por su situación laboral tan precaria, y porque la

23 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 47.
24 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 25.

mayor parte de la acción realmente es narración de lo que tiene lugar fuera de escena. Los espectadores solamente tienen la información de segunda o tercera mano, siempre mediatizada por las perspectivas de los personajes. A través del distanciamiento, el público teatral puede considerar mejor la cuestión y algunas de las causas de una relación fracasada.

Hay varios niveles, entonces, de relación fracasada en *Historia de un imbécil*. En primer lugar, Ramiro pierde su trabajo como periodista legítimo y consigue solamente trabajos en la telebasura. La situación lo traumatiza y consigue consolarse al principio con su relación amorosa con Noelia. Esta relación se basa al comienzo en la imaginación privada, un espacio seguro e inventivo. Pero por las presiones del trabajo que no le satisface, Ramiro tampoco puede tener una relación íntima satisfactoria con Noelia, quien por fin lo abandona. La relación entre Ramiro y sus dos jefes muestra otra situación insatisfactoria, porque termina subordinado al hombre que más odia de su trabajo anterior. Ramiro acaba enloquecido, incapaz de dormir, sin amigos ni pareja: "(*Ríe compulsivamente*.) En todas partes hay un ojo que vigila. (*Sale de escena enajenado y riendo a carcajadas*.) ¡En todas partes hay un ojo que vigila!"[25] El protagonista se ve atrapado en un no-lugar, porque no hay lugar que le permita descansar. Su propio hogar se ha convertido en lugar de anonimato, a la vez que en espacio "público" por vigilado.

La vigilancia de otro tipo forma parte de la próxima obra de Escabias. La pieza *Hojas de algún calendario* destaca, en escena, el contraste entre un lugar público y real (pero a la vez un no-lugar por ser un espacio de tránsito) y el no-lugar cibernético. Los dos jóvenes ocupan el mismo espacio virtual pero con filosofías opuestas. Raúl quiere conocer a Rita, conversar con ella cara a cara; Rita solo quiere escribirle al Capitán Lunar sin conocer al hombre de verdad que se esconde tras ese *nick*. Cuando Raúl fuerza el encuentro en persona, pierde definitivamente a Rita como posible novia. Esta relación dentro del no-lugar vir-

25 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 50.

tual consiste en sombras y máscaras, nada más, y por eso no se puede manifestar de manera más sólida en el mundo real.

Hay varios aspectos de Raúl que intrigan. En primer lugar, cuando Raúl revela que sabe muchos detalles de la vida de Rita, tanto ella como el receptor de la obra piensan que Raúl es un acosador. Es la primera vez que Raúl consigue que Rita lo mire. La reacción de la chica es de enojo, quizás algo inesperado; lo más normal puede ser una reacción de miedo si hay alguien en frente que la está acosando. Sin embargo, la reacción de Raúl elimina la posibilidad de miedo, porque él parece acobardarse: "[Rita] *Se levanta indignada.* Raúl *permanece sentado, encogido.*)"[26] Aunque Raúl ha querido entablar la conversación, es obvio que no tiene mucha experiencia hablando con chicas, porque en vez de decirle algo bonito, empezó pidiendo la hora y por fin soltó todo lo que sabía de ella. Así, Escabias destaca la dificultad de comenzar una conversación, sobre todo para los jóvenes que quieren --o no-- conocerse, en el mundo real. Quizás es peor ahora que en el pasado, porque si viven más tiempo dentro de los no-lugares que en los espacios antropológicos, no tienen la experiencia del contacto interpersonal. Si es difícil hablarse cuando tienes experiencia comunicativa, tanto más arduo resulta sin ella.

Parte de esta dificultad se entiende, en el caso de Raúl, por su historia personal. Nuestra dramaturga le da una niñez solitaria para crear una metáfora del miedo a perder el habla cuando se pasa tanto tiempo en el no-lugar virtual, solamente conversando en un espacio virtual. Los padres del jovencito Raúl lo dejaban con una niñera filipina mientras ellos trabajaban largas horas para poder mantener el nivel de vida esperado: piso grande, dos coches, apartamento de la playa y, claro, la niñera. Ahora el público siente compasión por el pobre Raúl que sufrió aislamiento de niño: "Mientras ellos trabajaban yo me quedaba solo en casa, con la chacha filipina, y a fuerza de no conversar nunca con nadie perdí el habla. Se dieron cuenta cuando me matricularon en el colegio".[27] Escabias plantea la situación con ironía,

26 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario.* En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 60.

27 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario.* En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves*

pero el mensaje está claro: si no se conversa en persona, se pierde mucho en términos humanos.

Por otro lado, Rita es aún más cohibida, totalmente incapaz de empezar o mantener una conversación cara a cara con el chico con quien se ha estado escribiendo por Internet durante un año. Sus reacciones hacia Raúl la persona no pueden ser más deprimentes para el chico: "No puedes ser Capitán Lunar. Esto no puede sucederme a mí".[28] Rita cree que conoce al Capitán y por eso no puede ser el hombre de carne y hueso que le dirige la palabra. Huyendo al final porque la realidad de Raúl no encaja con el sueño del Capitán Lunar, ella rechaza definitivamente una relación de verdad para poder vivir en sus sueños. ¿Por qué? Según Rita, "Lo único que yo he poseído siempre han sido mis sueños".[29] Los receptores pueden sentir empatía hacia Rita, que es todavía muy joven y no quiere rechazar a su príncipe azul por un joven torpe que la ha estado "espiando" durante un año sin decirle una palabra. Nos hace cuestionar por qué Raúl no le ha dicho nada antes. ¿Él también ha querido crear un sueño con Rita y luego no sabía cómo entrar en el mundo concreto para materializarlo? ¿Es la timidez de los adolescentes y ahora que Raúl tiene más años, se siente con más confianza? Con cualquier respuesta, se manifiesta en qué manera el no-lugar cibernético se impone entre los dos y crea complicaciones para formar una relación de verdad. La triste realidad es lo único que tenemos y no se puede comparar favorablemente con los sueños, parece. La relación en el mundo real fracasa, causando que la relación virtual también fracase. El enlace entre los dos espacios se rompe porque, como exclama Rita, "Estoy enviándote un correo. No puedes estar recibiendo un *e-mail* mío y delante de mí".[30] Los lectores y los espectadores saben que sí es posible, y por eso la ruptura resulta tan dolorosa.

---

de aquí y de ahora. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 61.

28 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario*. En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 62.

29 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario*. En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 63.

30 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario*. En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 62.

El fracaso de esta relación posible entre dos jóvenes es un símbolo de la degradación de las relaciones interpersonales en la sociedad mediática y mediatizada actual. La tecnología invade nuestra vida de una manera directa, ocupando el espacio de las relaciones entre personas. Nos crea varios no-lugares dentro de la sociedad. Dentro del café -en este caso, un cibercafé-, espacio prototípico de la interacción social española, la gente no se habla ni se comunica entre sí. Como explica Raúl, "Nos sentamos los unos junto a los otros sin fijarnos en quién tenemos al lado, no nos hablamos, solo miramos a la pantalla del ordenador."[31] Con un ambiente tan aislador -aislador en público- no debe sorprendernos que haya relaciones malogradas. Como vimos en *Historia de un imbécil*, hay un lamento por los tiempos pasados de más interrelación social en los espacios públicos: "Antes se iba a los bares a conocer gente."[32] Raúl pronostica un futuro de silencio y soledad: "En los bares nadie abre la boca y en este cibercafé la gente solo conversa con las máquinas. De nuevo se me va a olvidar hablar."[33] Juana Escabias encuentra una manera teatral de exponer el mismo problema que revela el antropólogo Marc Augé: "The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude and similitude."[34] La soledad ha escapado del mundo virtual para contagiar los espacios sociales reales, como resultado la gente pierde algo vital, el contacto humano.

La última obra teatral que voy a considerar en este análisis es densa y sugestiva: *El sucesor*. Otra vez, Escabias sitúa su pieza en un no-lugar, un lugar de tránsito; esta vez es el lugar de tránsito por excelencia: el aeropuerto. El protagonista, Alberto, ha pasado tanto tiempo cambiando de identidades, o por vicio o a consecuencia de su pasado, que ha perdido su identidad real. Parece que Alberto quiere ir de incógnito porque está sentado

31 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario.* En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 61.

32 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario.* En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 61.

33 Escabias, Juana. *Hojas de algún calendario.* En: Campos García, Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, p. 62.

34 Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity.* Trad. John Howe, 2ª ed., London/New York: Verso, 2008, p. 83.

dentro del aeropuerto con las gafas de sol puestas. El público escucha mientras este personaje cambia de identidad repetidamente al comunicarse por correo electrónico con tres personas diferentes. Para Mónica, está en el hospital completamente escayolado. Para Julia, está a punto de sufrir una intervención quirúrgica para corregir un problema de corazón. Para Eduardo, se trueca en mujer rubia y joven en busca de una relación seria. En todos estos correos, se revela que Alberto no es más que un *catfish* o lobo con piel de oveja, alguien a quien le gusta jugar a las relaciones sin entrar de verdad en ellas. Escabias plantea la cuestión clave al principio de esta pieza breve: ¿quién es Alberto en realidad? ¿Existe fuera de sus avatares o *nicks*?

Esta fobia hacia las relaciones humanas se extiende a su vida "real" donde no quiere que nadie sepa nada de su verdadero ser. Compra un asiento extra en el avión para poder viajar sin nadie al lado. Cuando la empleada de la British Airlines cuestiona su extraña compra, Alberto se irrita: "¡Compro la seguridad de que ningún imbécil se sentará a mi lado durante el trayecto!"[35] No parece -o no quiere- reconocer a su antiguo compañero de estudios Patricio cuando este se acerca a saludarle en el aeropuerto. Le contesta en alemán, y luego escapa cuando la empleada vuelve con sus dos billetes y pronuncia su apellido. Incluso al final, cuando ya ha aceptado este vínculo de su pasado, niega que vuelen los dos al mismo lugar, Madrid, aunque obviamente comparten el mismo vuelo. El rechazo final de Alberto a Patricio, deja al receptor con más preguntas que respuestas, porque Escabias ha indagado en los misterios de una personalidad humana que parece incapaz de sostener una relación directa. Gutiérrez Carbajo, a propósito del teatro de la autora, asegura que esta obra combina "una rica variedad de discursos que contribuyen a incrementar la complejidad de una pieza, que, en su brevedad y aparente sencillez, encierra una diversidad de voces y de mensajes, tan ramificados y tan complejos como lo es el pro-

35 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 329.

pio dinamismo de la vida".[36] No hay respuestas ciertas, pero la obra hace reflexionar.

Dentro de la acción de esta pieza hay otro espacio que aparece de repente y por poco tiempo. Es la memoria que surge cuando Alberto, recriminado por Patricio por su desprecio y falta de respeto, parece entrar de lleno en el pasado con Patricio. Este trata de salir de la sala del aeropuerto; en este punto, Alberto responde con una escena de su pasado en común: "No seas loco, si te marchas volverán a castigarte. [….] Sigue escribiendo: no volveré a verter detergente en el estanque".[37] No hay transición entre el presente y el pasado, así que esta mini-escena desorienta al público. ¿Es solamente una memoria, dentro de la cabeza de uno o los dos personajes? ¿Es la re-presentación de esta escena de su pasado, allí en el aeropuerto? ¿O es otro fenómeno: otro "correo" de Alberto de algo que nunca pasó, un intento de cambiar su identidad otra vez? Quizás es una ventana a la identidad realmente confusa de Alberto, a saber un joven castigado por buscar una relación del mismo sexo, "inapropiada", con Patricio: "ALBERTO *besa a* PATRICIO *en los labios.* PATRICIO, *intimidado, se retira*".[38] ¿Hay aquí una relación rota antes de empezar por la confusión de identidad genérica? Si es así, el refugio del no-lugar del Internet puede ser una solución para Alberto, borrando su pasado, su identidad real y sus relaciones cuestionables en los ojos de la autoridad de ese pasado.

Alberto puede ser el modelo del ser alienado por completo, un hombre solitario y aislado. El título de esta pieza resulta aterrador, si significa que el sucesor del Hombre Típico es Alberto. El público de la obra tiene que descifrar información para saber algo sobre este personaje, a pesar de que sea el protagonista. Hay que leer los mensajes entre líneas de la pieza para entender algo de su personalidad. Patricio le habla de sus éxitos: "Ya me enteré de que conseguiste que te eligieran el sucesor, leo la pren-

36 Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Introducción: El discurso dialogado." En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 68.

37 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 332.

38 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 332.

sa española todos los días. (*Pausa*.) ¿Dónde están escondidos tus escoltas? [….] ¿Y tu mujer y tus hijos no te acompañan?"[39] Las respuestas de Alberto parecen misteriosas, o por lo menos incongruentes. Escabias sugiere que Alberto tiene por lo menos dos vidas: una pública, el sucesor en su partido político, con una familia nuclear normal; otra privada, de otra orientación sexual o de escapadas diferentes. No parece ser una crítica de las figuras públicas que abusan de su poder social para tener amoríos, sino un intento de captar la confusión y aislamiento de un ser humano en conflicto consigo mismo y con la sociedad que lo rodea.

En muchos sentidos *El sucesor* sirve de culminación de la investigación por parte de esta dramaturga madrileña sobre lo que pasa con las relaciones humanas cuando los no-lugares mediáticos intervienen. Alberto ha pasado tanto tiempo en el no-lugar virtual, sugiriendo relaciones sin, al parecer, cumplir con ninguna, que no es capaz ahora de mantener una relación real. Sus excusas a Mónica y a Julia, junto con su mensaje sugerente a Eduardo implican relaciones rotas, sin un encuentro en vivo: "Aún permanezco en el hospital [….] Anhelo el día de nuestra primera cita, la fecha en que por fin podremos conocernos y fundirnos en una sola alma para siempre."[40] Los espectadores y lectores sospechan que antes de que ese día llegue, Alberto se habrá despedido de la relación. La falta de contacto real, humano, ha destruido la posibilidad de establecer una relación interpersonal de verdad para Alberto. Si realmente tiene mujer e hijos, un puesto importante en un partido político no es lo que puede satisfacer al hombre; este personaje debe estar viviendo cada vez más dentro del no-lugar virtual e imaginario, donde no hay más que soledad. Sus maquinaciones para cambiar de identidad -de Alberto Gárate, a Manuel, a Laura, a un hombre alemán- sobrepasan las fronteras entre el mundo real (Alberto Gárate y el hombre alemán) y el mundo virtual (Manuel y Laura). Sin fronteras

39 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 333.

40 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 328.

claras, la confusión interior del personaje se hace patente de manera concreta.

Además, la estructuración de la pieza, junto con su ubicación en un lugar de tránsito, subraya lo efímero y transitorio de las relaciones interpersonales del protagonista. En el aeropuerto, conversando por Internet en su portátil, interrumpido a veces por personas reales que también trabajan o pasan por el no-lugar del aeropuerto, el contexto de esta obra es el no-lugar por excelencia. Oculto en este espacio sin permanencia, Alberto puede jugar con varias identidades. Sin embargo, está solo y aislado, y parece ser lo que él mismo prefiere, pero es una existencia triste. Las explicaciones de Marc Augé otra vez ayudan a describir lo que propone Escabias:

> a person entering the space of non-place is relieved of his usual determinants. He becomes no more than what he does or experiences in the role of passenger, customer or driver. [….] What he is confronted with, finally, is an image of himself, but in truth it is a pretty strange image. The only face to be seen, the only voice to be heard, in the silent dialogue he holds with the landscape-text addressed to him along with others, are his own: the face and voice of a solitude made all the more baffling by the fact that it echoes millions of others.[41]

El personaje, entonces, hace su "viaje de incógnito"[42] -nunca sabremos por qué- haciendo uso de varias manipulaciones de la verdad, hasta el punto de eliminar la verdad por completo. Juana Escabias estructura su obra teatral para destacar la imposibilidad de comunicación real dentro del no-lugar tan común en la sociedad mediática de hoy. El último intercambio de la pieza es uno que, otra vez, recalca la incomunicación, cuando Patricio

41 Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe, 2ª ed., London/New York: Verso, 2008, p. 83.

42 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 331."

dice, al parecer a la empleada de la aerolínea, "se le ha olvidado preguntarme si estoy emparejado" y ella le contesta, en un idioma diferente, "*I don't understand*".[43] La soledad se extiende y, quizás, el sucesor Alberto realmente es el sucesor del Hombre Típico, ahora convertido en un ser solitario sin identidad. En definitiva, *El sucesor* es una obra compleja y provocativa que sugiere muchísimo sin declarar nada abiertamente, tal como hacen las conversaciones en línea del protagonista.

En conclusión, estas tres piezas de Juana Escabias indagan más de lo que parece a primera vista en los peligros de la sociedad mediática y sus efectos en las relaciones personales. Al aplicar la teoría del no-lugar de Augé, se ve que las presiones de los medios de comunicación hacen daño a las relaciones de pareja, pero también de amistad y de trabajo. Los personajes de esta dramaturga se meten dentro de los no-lugares para cambiar de identidad, quizás para escapar de las presiones de la vida o en busca de relaciones nuevas, pero los no-lugares mismos actúan como obstáculos a relaciones duraderas. Incluso en sus piezas breves más recientes, el efecto negativo del mundo virtual causa una destrucción de la identidad personal y prohíbe las relaciones fuera del dicho espacio mediático. Dentro de él, las relaciones no son más que máscaras y sombras, entre seres aislados y solitarios. La crítica de Juana Escabias, cada vez más apremiante, plantea las preguntas indispensables que nuestra sociedad mediática necesita enfrentar para evitar un futuro tan desdichado y solitario.

43 Escabias, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, p. 334.

Referencias bibliográficas.

AUGÉ, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe. 2ª. London/New York: Verso, 2008.

BAXMEYER, Martin. "Telefonear en el no lugar. Comunicación humana y espacio urbano en *Móvil*, de Sergi Belbel". En: Bauer-Funke, Cerstin, ed. *Espacios urbanos en el teatro español de los siglo XX y XXI*. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, pp. 301-311, 2016.

DE PACO SERRANO, Diana M. "¿Una nueva protagonista? El papel de la red en nuestros textos dramáticos". En: Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, eds. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 180-194, 2013.

ENLI, Gunn. *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang, 2015.

ESCABIAS, Juana. "Conflictos." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, pp. 11-12, 2010.

ESCABIAS, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010.

ESCABIAS, Juana. *Hojas de algún calendario*. En: Campos García. Jesús, ed. *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 59-63, 2011.

ESCABIAS, Juana. *El sucesor*. En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), pp. 327-334, 2013.

FLOECK, Wilfried. "Del lugar al no lugar. Espacios de tránsito en los dramas españoles sobre la inmigración". En: Bauer-Funke, Cerstin, ed. *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Vol. Teoría y Práctica del Teatro 25. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, pp. 263-279, 2016.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral. "Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A. de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)". En: Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, eds. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*.

Madrid: Verbum, pp. 372-387, 2013.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "Introducción: El discurso dialogado". En: Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2013, pp. 39-100.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias". En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro editores, pp. 7-10, 2010.

Eileen J. Doll. Es catedrática de Español en Loyola University New Orleans, donde también es Directora del departamento de Lenguas y Culturas. Ha publicado libros sobre Jerónimo López Mozo, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2013), y la traducción de tres piezas de José Moreno Arenas. Con varios artículos y ponencias sobre aspectos de dramaturgos en particular (Valle-Inclán, López Mozo, Sanchis Sinisterra, María Velasco, entre otros) y acercamientos más generales (el otro, el Teatro de la Muerte, el terrorismo), se especializa en teatro español de los siglos XX y XXI.

Sinopsis del artículo. La aplicación de la teoría de Marc Augé de los no-lugares forma la base de análisis de tres obras teatrales de Juana Escabias: *Historia de un imbécil* (2010), *Hojas de algún calendario* (2011) y *El sucesor* (2013). Escabias indaga en las dificultades de establecer y mantener relaciones verdaderas, sobre todo en una sociedad mediática, porque el no-lugar (medios de comunicaciones, medios sociales, Internet) actúan como obstáculos para la comunicación. A pesar de permitir cierta libertad de identidad, terminan borrando la identidad, un problema cada vez más insuperable.

Ser humano y ser en crisis: la involución del personaje en el teatro de Juana Escabias

Pilar Pérez Serrano (Gordon College, EEUU)

Juana Escabias, en la introducción a su obra *Historia de un imbécil*, reflexiona sobre "la involución" a la que los medios de comunicación y, en específico, la televisión "[somete] a los seres humanos." Según la autora "la influencia de la pequeña pantalla en nuestro devenir social y cultural y en la estructura y configuración de nuestra mente es innegable."[1] Historia de un imbécil tiene como epicentro el grotesco mundo de la telebasura y es cierto que, como Escabias bien apunta, la regresión ética y emocional de los personajes, particularmente la de su protagonista, es obvia dentro del contexto de una realidad que roza los límites del absurdo. Sin embargo, la lectura de la producción dramática de esta autora revela que dicha involución aparece como un malestar persistente que persigue a la gran mayoría de sus personajes y se manifiesta en ellos.

Este ensayo pretende reflexionar sobre la inherente ambivalencia del personaje en crisis en varias obras de Juana Escabias, más concretamente en *Acoso laboral* (2016), *Venganza* (2015), *Despido procedente* (2014), *Esbozo sobre una teoría de las emociones* (2013) e *Historia de un imbécil* (2010). Intentaremos demostrar cómo la autora es capaz de presentar las profundas heridas e incoherencias del individuo -emocionales, profesionales, políticas y sociales- a través de sus personajes sin despojarlos de su integridad y salvándolos, por así decirlo, del castigo de un juicio prematuro por parte del lector/espectador. En estas obras, Escabias hace una crítica implacable de la circunstancia humana y, al mismo tiempo, de la imposibilidad del individuo de sobrevivir

1 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 11.

intacto, en cuerpo y alma, dentro de esa circunstancia cruel. Incluso los personajes más grotescos del teatro de esta dramaturga evocan cierta compasión y/o entendimiento por parte del lector/espectador, una vez queda contextualizada la lucha existencial que les envuelve, una lucha por ser íntegramente humanos en un mundo en el que el ser existe y se mueve en constante crisis.

La crisis del personaje no es algo nuevo o particular del teatro contemporáneo. El personaje teatral, como el individuo, ha caminado a través de diferentes épocas y momentos históricos y en su deambular, tal y como ya apuntaba Elinor Fuchs a finales del siglo XX en *The Death of Character*, nunca ha podido independizarse de las construcciones sociales, filosóficas o políticas que se han hecho sobre el sujeto. Dichas construcciones, ya fuesen románticas, naturalistas, modernas o postmodernas, siempre se han manifestado en la representación teatral "como marcadores de conciencia" o "síntomas visibles" de nuestra contemporaneidad.[2] En el teatro de Juana Escabias, la aproximación al personaje en crisis hace visibles dichos síntomas puesto que como ya apuntaba Gutiérrez Carbajo acerca de esta autora, su dramaturgia está "impregnada de realidad" y como tal "nos muestra espejos deformantes en los que podemos contemplar nuestros déficits o nuestras carencias."[3]

Desde el punto de vista relacional y emotivo (en *Historia de un imbécil* y *Esbozo sobre una teoría de las emociones*) nuestra autora es capaz de crear personajes divididos, amenazados, o bien por sus propias contradicciones, o bien por precarias situaciones familiares o románticas a las que se tienen que ajustar con una rapidez extenuante para dar sentido a profundas insatisfacciones personales. En este proceso de "ajuste" asistimos a la implacable distorsión de los protagonistas, convertidos casi en esperpentos valleinclanescos, involuciones reveladoras de personalidades autómatas que rozan en la obsesión y la locura pero que aun así son capaces de conservar cierta dignidad. [4]

2 Fuchs, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism.* Indiana: IUP, 1996, p. 8.

3 Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores.* Madrid, Huerga y Fierro editores, 2010, pp. 7 y 9.

4 Dru Dougherty hace un excelente resumen del personaje en crisis en el teatro occidental. Citando los trabajos de Robert Abirached y Elinor Fuchs dedicados precisamente a este tema, la autora explica cómo a lo largo del siglo XX

Si los personajes de Escabias aparecen atrapados en sus propias crisis emocionales y existenciales, también los vemos subyugados a una realidad profesional y social abusiva (en *Despido procedente, Acoso laboral* y *Venganza)* a la que en ocasiones responden de manera exageradamente ficticia, aunque rotundamente justa. Hasta cierto punto, la actuación de estos personajes sumidos en las consecuencias de una crisis social y política ajena, se traduce en algo parecido a una mímesis demencial. Tras una enajenación profesional sostenida y dejando a un lado toda inhibición, sus protagonistas-víctimas, se convierten en verdugos. Estos personajes cumplen así las ilusiones de justicia del testigo que observa la manipulación diaria del individuo trabajador por parte de empresas privadas e instituciones del estado.

En la obra *Esbozo sobre una teoría de las emociones* encontramos unos personajes cuyos sentimientos cambian vertiginosamente debido a la presión de los cambios repentinos que padecen. Lucas es un personaje a quien la crisis emocional le llega súbitamente, sin aviso previo. Su mujer, Marta, quiere separarse de él porque según ella, ya no es feliz. Lucas, al ponderar los motivos de su situación tacha, a su mujer de rara y de insatisfecha mientras él se considera feliz, "con una casa recién comprada y pagada al contado en la urbanización con sus tres plantas, su jardín y su garaje [y] una niña de nueve años."[5] Pero, sin embargo, Lucas no se da cuenta de que su aparente satisfacción está íntimamente ligada a una idealización de la realidad de la que no quiere despojarse. Lucas encuentra su valor en lo que "hace" y no en lo que "es" y por ello se viene abajo cuando su mujer le pide la separación: "Yo le forré las paredes de madera, le puse el suelo de mármol y aislamiento térmico… Al día siguiente de finalizar la obra, a la hora de la cena, fue cuando mi mujer me dijo por primera vez "quiero que nos separemos."[6] De la misma

el personaje teatral ha ido reduciéndose progresivamente "al estado de fantoche." Desde nuestro punto de vista, en el siglo XXI, el teatro de Juana Escabias revitaliza de nuevo al fantoche dotándole sin embargo de una verosimilitud de la que los personajes de Valle Inclán carecían, ya que estos últimos "eran más próximos a arquetipos simbólicos … abstracciones poéticas … o marionetas" (Dougherty 11).

5 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. En: *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 39.2. 2013, p. 29.

6 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. En: *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 39.2. 2013, p. 30.

manera, cuando intenta establecer una nueva relación con otra mujer, Isabel, es incapaz de ser sincero con ella y de afirmar lo que ella significa para él. El obtuso resentimiento que siente hacia su ex-mujer hace que humille a Isabel repetidas veces y que al final también la pierda. Para defenderse de la realidad que Isabel descubre en él, Lucas se esconde de nuevo bajo su valor de "manitas": "¿Quién te hizo la conexión del televisor? ¿Y quién te arregló el azulejo de la cocina? ¿Y quién te puso el enchufe del dormitorio? Yo solito, y sin cobrarte", mientras evita el enfrentamiento directo con su falta de conexión y compromiso hacia aquellos que verdaderamente lo necesitan (su hija, su ex-esposa y su novia).[7] Su ofuscación por aceptar la realidad cambiante que habita lo convierten en un fantoche autómata conectado no a los demás, a quienes verdaderamente necesita, sino a la televisión, aparato con quien habla y se desahoga mientras "escucha a todo volumen un programa de dibujos animados [y] ríe, ríe, ríe."[8] Esta imagen de un Lucas transfigurado, tumbado en el sofá, riéndose a carcajadas mientras su vida se desmorona ante él, apunta a la disolución del personaje en crisis y a su incapacidad de reacción ante la realidad emocional a la que se enfrenta.

Otro personaje similar de Escabias, Ramiro en *Historia de un imbécil,* manifiesta síntomas de carencia emocional similares a los de Lucas al final de la obra. Esta obra lleva a cabo un juicio insaciable a los medios de comunicación, en concreto a la televisión, dedicados a la producción de una cultura de consumo, esa cultura que Adorno y Horkheimer denominaron como "el engaño de las masas."[9]

---

7 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. En: *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 39.2. 2013, p. 36.

8 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. En: *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo, 39.2.* 2013, p. 36.

9 El engaño de las masas viene disfrazado bajo una ideología de compra-venta que produce capital y por consiguiente progreso, legitimando así "la basura cultural" que genera. Según Adorno y Horkheimer la televisión, el cine y la radio a los cuales podríamos unir la Internet y las redes sociales, definen y monopolizan la cultura provocando que el consumidor haga lo que sabe hacer mejor, consumir, en lugar de pensar: "All mass culture under monopoly is identical, and the contours of its skeleton, the conceptual armature fabricated by monopoly, are beginning to stand out. Those in charge no longer take much trouble to conceal the structure, the power of which increases the more bluntly its existence is admitted. Films and radio no longer need to present themselves as art. The truth that they are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce. They call themselves industries, and the published figures for their directors' incomes quell any doubts about the social necessity of their finished products" (Horkheimer 95). Es cierto que esta ideología fue cuestionada por el *Center of Contemporary Cultural Studies* en los años sesenta del siglo pasado. Según sus principales críticos en la Universidad de Birmingham el consumismo de masas podría ser

En este texto de cariz meta-teatral, Ramiro acepta un trabajo para el programa basura "El muerto de la semana." Angustiado por la falta de concienciación que sus compañeros demuestran al rodar las muertes de distintos individuos y divulgarlas para el consumo generalizado de las masas, Ramiro termina salvando a una mendiga a la que debe entrevistar mientras muere. Ante las complicaciones de tan degradante objetivo laboral, Ramiro se involucra en un crimen y pierde a su pareja como consecuencia de sus decisiones. Al final de la obra Ramiro intenta suicidarse fallidamente, y sale del escenario "enajenado" riéndose "compulsivamente" "a carcajadas."[10]

Aún en este estado semi-catatónico o de alienación en el que Lucas y Ramiro se encuentran, el lector/espectador es capaz de entender la debilidad del personaje y de no juzgarle. Al fin y al cabo, la involución del personaje es consecuencia de una ineptitud, o una falta de acceso, a una inteligencia emocional que no posee y que otros demandan de él. La audiencia entiende que esta inaccesibilidad es provocada y no innata. Los personajes comprenden su situación e incluso razonan su participación en los acontecimientos que han ocasionado su actual estado. Lucas sopesa la infidelidad de su esposa frente a la televisión: "Un día me dio por pensar que quizás antes de comprar la casa ella ya conocía al tipo aquél del teléfono. Tal vez tenía planificado deshacerse de mí y pensó que mejor agenciarse antes una casa pagada al contado, con paredes de madera, suelo de mármol, aislamiento térmico… Me dan ganas de preguntárselo, pero … ¿y si me contesta que sí?"[11] Ramiro pondera su precaria situación *en off*: "Razona Ramiro, debes adelantarte a la situación … La única solución es deshacer la mentira, lo que pensaste hacer en un principio, confesar, quedarte sin trabajo, en el puto paro, morirte

contrarrestado por "prácticas de resistencia y asimilación … otorgándole a los receptores un papel muy activo en la descodificación de los textos culturales … para subvertir los mensajes alienantes producidos en la cultura mediática" (Bernárdez Rodal 72). Hoy día, en nuestra sociedad hiper-moderna, se ha intentado dar un vuelco radical en lo que respecta a la producción cultural y se reconoce que, si se produce mucho y bien, se podría llegar a una resurrección, por así decirlo, del nivel cultural de las masas. Según Bernárdez Rodal, la producción teatral "artesanal" entraría dentro de este resurgimiento cultural para plantarle cara a la hiper-modernidad. En el caso español, el teatro que critica o se posiciona contra el *status quo*, como el de Juana Escabias, parece seguir relegado a los márgenes en lo que respecta a su divulgación y escenificación.

10 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 50.

11 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p. 30.

de hambre y … Tranquilo, Ramiro. Piensa. Intenta razonar."[12] Sin embargo, y aun siendo capaces de analizar calculadamente sus respectivas situaciones, la pérdida de su identidad personal debida a sus circunstancias, les arrastra hacia el caos emocional.

La contradicción del personaje dentro de su realidad es la que demanda comprensión por parte del lector/espectador. Quizás sea esto a lo que se refería Bertolt Brecht al pedir cautela cuando se trabajara "la realidad" en el teatro: "La realidad no es todo lo que es, sino todo en lo que se desarrolla o se convierte. Es un proceso. Progresa en sus contradicciones. Si no se percibe en su naturaleza contradictoria, no se puede percibir en absoluto."[13] En su dramaturgia, Juana Escabias es capaz de delinear precisamente esa realidad, la naturaleza contradictoria de sus personajes en crisis, es decir, lo que el personaje de Lucas o Ramiro hace o lo que pretende ser enfrentado a lo que no hace o no puede ser para otros, es lo que en cierta manera justifica su dejadez, su automatismo, su desconexión y es, al fin y al cabo, lo que le salva de un juicio prematuro y rotundo por parte del receptor.

Al otro lado de la pared y separados por un solo tabique, Hugo y Julio, una pareja gay discute sobre si asistir o no al cumpleaños de Adela. El televisor conecta las escenas de estos vecinos también en crisis. Hugo piensa que Adela traicionó a Julio y que no debe mantener esa amistad. Aunque Julio sabe que esto ocurrió, su filosofía de la vida es diferente a la de Hugo: "Vivir es rozar contra los demás, avenirse, desavenirse … la existencia es puro cambio, como el clima… necesitamos a los demás, sin ellos no hay sinsabores, pero tampoco alegría."[14] Hugo, sin embargo, al igual que Lucas en el piso de al lado, se ofusca en su resentimiento y en su idealización de la realidad, en perpetuar apariencias y "armonía doméstica", sentimientos que no son más que indicaciones de una personalidad insegura, egoísta y obsesiva: "¿Vas a dejarme solo?" -le espeta a Julio- "Siempre me dejas solo para ocuparte de los demás. La semana pasada tuve que ir

12 Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2010, p 45.
13 Traducción mía. En: Mirzoeff, Nicholas. *The right to look.* Durham: Duke University Press, 2011, p. 28.
14 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 37.

al médico solo para que tú acompañaras a tu hermano."[15] Julio, por otra parte, intenta advertir a su pareja que la angustia que Hugo exhibe ante su soledad pre-fabricada es manipuladora y obsesiva y que terminará mal para ambos: "Obtenemos lo que tememos" -contesta Julio- "si continúas ahogándome acabarás perdiéndome … deseo estar contigo, pero también necesito respirar solo y alimentarme del mundo."[16] Hugo amenaza a Julio con el suicidio una y otra vez, como solución irreparable al callejón sin salida que se ha autoimpuesto. Sus exageradas amenazas, indicadoras de una inmadurez y unos celos infundados, no resultan creíbles. Hugo "se arroja de bruces sobre el sofá y llora desconsoladamente" o sale de la habitación "con aire trágico" mientras Julio "suspira con resignación" cada vez que discuten.[17] Aunque las acciones de Hugo manifiestan la inestabilidad del personaje, también indican el absurdo de una situación que podría resolverse solo si Hugo entrara en razón.

Los padres de Hugo, María y Abel, son también protagonistas de la irracionalidad en esta obra. Tras treinta años de matrimonio se disponen a celebrar su aniversario de bodas. Ambos intentan satisfacer los deseos del otro y no aciertan en absoluto en sus predicciones sobre lo que verdaderamente quieren o necesitan de su pareja:

> ABEL: A ti te encantan los perfumes, una multitud de frascos de perfume descansa sobre tu cómoda.
>
> MARÍA: Hace diez años que no puedo usar perfume. Desde que comencé a sufrir asma cualquier fragancia me agudiza los ahogos. Y tú no paras de regalarme perfumes.[18]

15 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 38.
16 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 39.
17 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, pp. 38 y 40.
18 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 43.

…

Abel, a solas, comienza a bailar un vals. Suena una sevillana. Rápidamente, Abel, cambia de ritmo para acompañar la música.

MARÍA: Como el día de nuestra boda. Tú no paraste de bailar sevillanas.

ABEL: (*Aparte.*) Qué remedio. El imbécil de mi hermano, por fastidiarme, no trajo más que (*con asco*) sevillanas.[19]

La vida de Abel y María se asemeja a un baile de máscaras, ambos siguen los pasos del otro, disfrazados tras una falsa realidad de ellos mismos con el objetivo de complacer al otro: "ambos bailan con desgana y trabajosamente, pero con una espléndida sonrisa en sus labios."[20] El resultado es una farsa, una comedia de errores infinitos donde ambos intentan "interpretar los pensamientos del otro" y fallan incesantemente, demostrando un profundo desconocimiento de la pareja con la que han convivido toda una vida.[21] Los dos se sienten mutuamente defraudados mientras sonríen y exclaman al unísono "¡qué felicidad!" [22]

Es cierto que, si bien las inseguridades y el dolor que los personajes demuestran en esta obra son palpables, las razones por las que sus acciones y reacciones devienen en el absurdo son infantiles e incluso irrisorias. Este robusto contraste entre dolor y risa alimenta la contradicción del personaje, el cual no se nos presenta como mero "fantoche" sino como indicador de una

19 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 45.
20 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 45.
21 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013, p. 44.
22 Escabias, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones.* Sherman: ESTRENO 39.2, 2013p. 46.

crisis que resulta más existencial que puntual. Asistimos así a lo que Henri Bergson en su estudio sobre la risa denominó a finales del siglo XIX como *interférence des séries:* "dos esferas del significado entran en colisión para alumbrar una tercera."[23] Es decir, la incongruencia que resulta de la yuxtaposición del dolor y el humor humanos es lo que nos hace reír y al mismo tiempo reconocer la existencia de algo más inquietante: la inevitable y destructiva circunstancia. En las obras de Juana Escabias, el personaje en crisis es espejo del individuo en crisis, una crisis que invade los sentidos y las emociones y que, aunque en ocasiones pueda parecer prefabricada, refleja con magistral sutileza la cruel realidad que nos envuelve.

En el número 343 de la revista teatral Primer Acto, el crítico y autor David Ladra, realizó un estudio sobre la implicación del teatro en la vida social y política europea desde el comienzo de la crisis económica del 2008. Poniendo como referencia las dramaturgias escenificadas en el Reino Unido (*The Power of Yes* de David Hare, *The Sugar Syndrome* de Lucy Prebble) o en Alemania (*Die Kontrakte des Kaufmann. Eine Wirtschaftskömedie* de Elfriede Jelinek), Ladra insiste en que el teatro español comprometido con su tiempo o teatro de protesta, brilla por su ausencia o está prácticamente silenciado. No es que no existan autores y autoras que dediquen dramaturgias a la crisis económica de la década pasada y a sus consecuencias hasta nuestros días, sino que dichas dramaturgias sufren el equivalente a una "nueva censura" dentro del contexto español y, por consiguiente, no se llevan a escena:

> … a la censura franquista la fue sustituyendo poco a poco un nuevo embudo, cada vez más estrecho, que fue la subvención. Y es que aquella constelación de funcionarios, programadores, coordinadores y

23 Jose Antonio Llera hace un estupendo y exhaustivo estudio sobre las distintas teorías dedicadas al humor a través de los siglos. Las teorías de la incongruencia cuyos más destacados representantes son Aristóteles, Cicerón, Hutcheson, Beattie, Könisberg, Bergson y Koestler, entre otros, invitan a entender la incongruencia humorística como "interacción entre dos esferas conceptuales" (Llera 625). El resultado de dicha incongruencia debe alumbrar, según Bergson, algo más. En el caso del teatro de Escabias, ese "algo más" podría referirse a la involución del personaje, y por ende del individuo, dentro de su absurda circunstancia actual.

> planificadores que la manejó a manos llenas hasta hace algunos meses no sólo tuvo que satisfacer los gustos del público, sino que hubo que conjugarlos con los requerimientos y necesidades de los negociados competentes de los ministerios, las municipalidades y las diputaciones, que eran los que ponían el dinero. No es de extrañar, por tanto, que todo se resolviera en componendas que primaran en tener las salas llenas -con todo lo que eso significa de baja calidad y concesiones a la audiencia- a saber, en realidad, lo que nos pasa.[24]

"Lo que nos pasa" es lo que generalmente no queremos ver, pero a lo que dramaturgos como Juana Escabias, entre otros, han dedicado su debida y consecuente atención.[25] Algunos podrían debatir que en realidad este tipo de teatro no interesa al público y que lo que la audiencia realmente quiere es otra cosa. A este tipo de argumento la crítica Asunción Bernárdez Rodal responde de manera tajante: "Lo que resulta evidente es que España es un país que necesita del desarrollo de una serie de políticas públicas que faciliten el acceso a la cultura, y no que refuercen constantemente la falacia de dar al público "lo que ellos quieren", que es en sí mismo un argumento tautológico: nadie puede querer algo si no sabe que existe o no puede alcanzarlo."[26]

24 Ladra, David. "Europa: de la crisis del teatro al teatro de la crisis." *Primer Acto,* 343, II, 2012, p. 79.

25 En sus obras autores como Marco Canale (*El nacimiento de mi violencia)*, Blanca Doménech (*Boomerang)* y Helena Tornero (*Ayer)*, hacen una crítica voraz a las nefastas consecuencias de la crisis capitalista del 2008. Estos tres textos fueron escogidos en el 2012 como parte del proyecto británico *Theatre Uncut* que ha incluido a dramaturgos de varios países, Reino Unido, España, Grecia, Islandia, USA y Siria con el compromiso politico de destacar y divulgar los diferentes problemas provocados por la crisis politico-económica que se desencadenó en el 2008. De la misma manera, en el 2012, el espectáculo *Mein Kapital* puso en escena en la Sala Cuarta Pared de Madrid una colaboración teatral de autores: Inmaculada Alvear (*La máquina del tiempo*), Marta Buchaca (*Están Arriba*), Francesc Cerro-Ferran (*En los bosques de Baikonur*), Luis Miguel González Cruz (*Coachin En Marte*), Daniel Martos (*Un capitalito*), Raúl Hernández Garrido (*El canto de las sirenas*), Alberto Tola (*El sudor de tus manos cuando también*) y Helena Tornero (*Reestructuración*). Según el crítico Enrique Centeno, estos textos muestran una "triste sensibilidad," un pesimismo generalizado ante "el dictado, la indignación del capitalismo, la injusticia, la enfermedad del consumismo o la despreciada ecología."

26 Bernárdez Rodal, Asunción. "Industrias culturales en España en los últimos años: Estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis." *Anales de la literatura española contemporánea.* 39.2, 2014, p. 78.

De lo que se trata es de "crear público" y no de negarle la posibilidad de escoger, culturalmente hablando, lo que le apetezca.[27]

Los estragos que la crisis económica del 2008 provocó y continúa provocando en la sociedad española motivan la trama de tres obras recientes de nuestra autora: *Despido procedente* (2014), *Venganza* (2015) y *Acoso laboral* (2016). En estos tres textos Escabias se vuelca deliberadamente hacia un teatro social o de protesta en el que sus personajes luchan ante una crisis ajena que les devora. Un teatro que apuesta por "mirar a la calle" y enfrentarse a sus problemas de lleno y sin tapujos, al mismo tiempo que se atreve a imaginar una realidad diferente, donde la justicia ocupa un lugar de honor. Aunque este tipo de teatro no parece llamar la atención de salas comerciales, su importancia es necesaria e indiscutible en nuestra sociedad. Así lo afirma David Ladra:

> Los autores que miran a la calle y nos cuentan lo que allí sucede seguirán, con alguna excepción, totalmente excluidos de la escena … Por eso hay que cambiar en estos nuevos tiempos que nos vienen, ásperos y difíciles, el modelo actual de producción del teatro que se requiere independiente … Y ello requiere una acción política que debe empezar por la propia estructura del teatro. Si no hay teatro político, la política seguirá, como hasta ahora, comiéndole al teatro la merienda.[28]

Al igual que los personajes en *Historia de un imbécil y Esbozo sobre una teoría de las emociones*, los protagonistas de estas obras sufren la sutil socavación de su identidad debido no a un maltrato de cariz emocional sino laboral. Como consecuencia, su involución o regresión ofrece matices distintos. Aunque su degradación es palpable y real, en estas tres obras los personajes llevan su enajenación a niveles extravagantes para entretenimiento del

27 Bernárdez Rodal, Asunción. "Industrias culturales en España en los últimos años: Estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis." *Anales de la literatura española contemporánea.* 39.2, 2014, p. 79.

28 Ladra, David. "Europa: de la crisis del teatro al teatro de la crisis." *Primer Acto,* 343, II, 2012, p. 79.

público. En *Acoso laboral* tirando por la azotea a los malvados empresarios. En *Venganza* ganando la lotería, esperanza y salvación del que nunca ha tenido nada, para ajusticiar al corrupto y en *Despido procedente* explicando con detalle la belleza maquiavélica de la creación y desarrollo de un despido "como Dios manda" nunca improcedente cuando bien hecho, para luego desvelar que el mismo verdugo es víctima de su propia invención.

Lourdes Bueno en su introducción a *Acoso Laboral* publicada en el 2016 afirma que el texto, según su propia autora:

> … es una crítica de la deshumanización a la que conducen las políticas económicas capitalistas llevadas a su extremo … y de manera más concreta una denuncia del neoliberalismo de la Escuela de Chicago (y de su fundador, Milton Friedman) que promulga una radical privatización de los servicios públicos. Esta privatización … supone no sólo un ataque frontal contra el Estado de Bienestar de los ciudadanos sino también una desprotección social de los mismos frente a una minoría de ricos y poderosos que manipulan estas concesiones con el único propósito de enriquecerse y no 'para mejorar su gestión.'[29]

En este texto apreciamos unos personajes obviamente manipulados y explotados en su contexto laboral. Shaila, una retrasada mental a la que Arellana, Escalante y Guillermo (los empresarios) han contratado con la única motivación de cubrir un cupo, desgravar, y ganar puntos hacia un concurso público que beneficiará ampliamente a la empresa. Martín Martín, es primero socio de la empresa, pero después de negarse a firmar un contrato basura, queda relegado al sótano, sin teléfono, con una jornada "rotatori[a] y semanal" y sin vacaciones.[30] El acoso

29 Bueno, Lourdes. "La dramaturgia de Juana Escabias o el compromiso con el ser humano." *Revista Pygmalión*, 7, 2015, p. 133.

30 Escabias, Juana. *Acoso laboral.* En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Revista Pygmalión*, Instituto del Teatro de Madrid. Universidad Complutense, 2016, p. 163.

emocional y laboral al que se enfrentan ambos por parte de sus jefes parece exagerado, pero no es más que un espejo de la realidad a la que millones de trabajadores se enfrentan cada día. El lenguaje que Escabias utiliza bien podría estar sacado de las contrataciones públicas y privadas que hoy día se llevan a cabo en España:

> EL EMPLEADO: Es un contrato de trabajo bajo cuerda, una modificación del nuestro. Con la cortina de humo de un curso remunerado, te hacen firmar un papel en el que aceptas trabajar diez horas a la semana por cuatrocientos euros, y a partir de ese momento se anulan nuestros contratos y prevalece el papel, y te quedas trabajando diez horas a la semana por cuatrocientos euros al mes para los restos.
>
> LA EMPLEADA: Es imposible vivir con cuatrocientos euros.
>
> MARTÍN MARTÍN: Pues eso significa ese papel. Nos quieren dar el cambiazo. Al Ministerio le enseñan nuestros contratos originales pero luego, internamente, funcionaremos con el maldito papel. Es un ERE ilegal. Se aprovechan de que hay crisis para bajarnos el sueldo.
>
> EL EMPLEADO: Si firmas ese papel te quedas para los restos con un sueldo miserable, y en la misma proporción mermas tus cotizaciones y tu jubilación, tu derecho al desempleo, tu posibilidad de acceder a un crédito…

> MARTÍN MARTÍN: Y si no firmas te ponen de patitas en la calle.
>
> EL EMPLEADO: También pueden despedirte si lo firmas, al día siguiente, con una indemnización equivalente a tus nuevas condiciones de trabajo.[31]

A continuación los personajes hablan de desahucios y mendigos, de deuda económica y PBI, de privatizaciones y reducciones salariales y, sobre todo, del miedo a perderlo todo y "desperdici[ar la] existencia."[32] El trabajador, quien debería ser ejemplo de progreso y secuencialidad evolutiva, sufre una involución absoluta, una regresión negativa que le obliga a actuar a la defensiva para salvar su integridad. Shaila y Martín Martín, sintiéndose explotados, forcejean en la azotea de la empresa y, en un devenir de locura y fuerza sobrenatural, Shaila arroja a Arellana y a Escalante por la terraza. "El empleado" y "la empleada", personajes anónimos que intentan en esta obra seguir las pautas dictaminadas por la empresa, también se dan cuentan de que dichas pautas son infrahumanas y denigrantes y "la emprenden a patadas con los muebles [destrozando] la oficina."[33] El final es brutal, aunque justo. La venganza es implacable y el receptor queda tanto satisfecho como aturdido.

Este mismo sentimiento de satisfacción se respira al final de la obra *Venganza*, un monólogo en el que una mujer que ha perdido su casa y su dignidad a causa de unas humillantes políticas inmobiliarias, se conciencia de cómo ha ocurrido todo y comienza a preparar su revancha:

31 Escabias, Juana. *Acoso laboral*. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Revista Pygmalión*, Instituto del Teatro de Madrid. Universidad Complutense, 2016, pp. 156-57.

32 Escabias, Juana. *Acoso laboral*. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Revista Pygmalión*, Instituto del Teatro de Madrid. Universidad Complutense, 2016, p. 170.

33 Escabias, Juana. *Acoso laboral*. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Revista Pygmalión*, Instituto del Teatro de Madrid. Universidad Complutense, 2016, p. 174.

> Y mi pobre abuelita fiambre por los disgustos y las puñalás traperas de aquel hijodeputa de casero que le amargó la existencia hasta que la mató y yo más sola y más triste y más *jodía que ná* y encima en la puta calle porque aquel cachocabrón consiguió que yo perdiera el derecho al usufructo del alquiler vitalicio que tenía mi abuelita y … y me arrojó a la calle, a la putísima calle, y sin currelo que andaba entonces yo, que me habían *echao* del trabajo por pedir un día libre *pa* llevar a mi abuela al hospital y … Una racha más negra que el agujero del culo que … Perdón, perdón.[34]

Su desquite, después de plantear la enorme iniquidad que ha vivido, se concreta y afianza al ganar la gloriosa lotería, esperanza y cura de todo mal español. La ley del talión, del "ojo por ojo y diente por diente" se impone como única respuesta al ultraje sufrido. En realidad, aquí tampoco se respira evolución del personaje, sino que se regresa a las prácticas tribales y al imaginario de lo imposible, cuando la justicia con letras mayúsculas, señal inconfundible de las sociedades progresistas y democráticas, deja de aplicarse:

> Compré los cuatro chalets que rodeaban al suyo. En uno instalé a un grupo *heavy metal*. No os cobro el alquiler con una condición, que las veinticuatro horas del día tengáis la música puesta a toda pastilla. El segundo y el tercero de los chalets los declaré territorio libre para el botellón. En el último instalé una familia entera de gitanos que cada vez que el de la foto se acostaba se le subían al tejado a bailar zapateaos y que por la mañana le metían en el jardín los burros y los cerdos para que se le cagaran en el

34 Escabias, Juana. *Venganza. Antología de comedia y humor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2015, p. 216.

> porche. Y los fines de semana practicaban el tiro al plato sobre su jardín.[35]

Esta venganza dantesca, en la que el opresor termina sus días agasajado en su propio infierno por todos los males causados y por causar, es dulce, aunque inimaginable. El casero "sarnosohijodeputacabronazo" termina sus días en la calle, bajo un puente y "sin blanca" tal y como la protagonista comenzara su monólogo. El círculo vicioso se repite y la involución de ambos personajes se establece como única salida a una realidad que nadie merece. En este ambiente de ficciones imposibles, Juana Escabias nos ofrece como colofón el humor, el necesario desahogo al agravio a través del sarcasmo y la ironía picarescas. Al fin y al cabo, el que ríe el último, ríe mejor:

> Y ahora van a perdonarme, pero tengo un asunto profesional que atender. Ahí afuera está esperándome la tuna. Cuarenta tunos. Les voy a conceder a cada uno de ellos una beca de estudios para toda la carrera. Libros, matrículas, alojamiento, comida y transporte gratis. Como contraprestación voy a pedirles que esta noche se me planten encima del puente de los tres ojos y den una serenata.[36]

Verdugos y víctimas, víctimas y verdugos, la capacidad del ser humano en crisis de metamorfosearse de acuerdo a sus circunstancias y sobrevivir en una sociedad delirante, es precisamente lo que Juana Escabias expresa magistralmente en su teatro. *Despido procedente*, otro monólogo que se representó el 2 de junio del 2014 en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes como parte del XVIII Maratón de Monólogos de la AAT, relata con una nitidez calculada y escalofriante el proceso por el cual las empresas juegan con el futuro profesional de sus trabajadores. Aquí, la involución es sistemática y sigue unos

35 Escabias, Juana. *Venganza. Antología de comedia y humor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2015, p. 218.
36 Escabias, Juana. *Venganza. Antología de comedia y humor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2015, p. 219.

cálculos de exactitud estremecedores, con el propósito de evitar por todos los medios la ganancia del trabajador. El monólogo lo puede llevar a cabo un hombre o una mujer de mediana edad quien representa a la empresa y alardea de eficiencia absoluta en sus métodos de explotación. La procedencia del despido o, por decirlo de otra manera, el fundamento modélico de la corrupción reside, según la protagonista, en crear un perfil de "empleado ideal [e] inaccesible" de "pone[r] el listón tan alto que nadie pued[a] llegar":

> De esa manera resultará factible "desvincularse" de cualquier empleado a través de un despido procedente, de antemano tienes las pruebas de que el tipo no cumplió. Incluso antes de desvincularse de ese "empleado con bajo rendimiento" hasta puedes ofrecerle la oportunidad de mejorar. Ja, ja, ja. Moralmente, siempre podrás probar que tú le diste la oportunidad. Le pones frente a los ojos el prototipo que tú confeccionaste, y le desarmas.[37]

De nuevo nos encontramos frente a frente con un personaje maquiavélico, que se ríe de la desgracia ajena, fruto de una corrupción descontrolada que solo engendra individuos más corruptos que el anterior, negación absoluta de progreso y de justicia. El objetivo es deshumanizar al trabajador, despojarle de derechos y contacto con todo aquello que ofrezca algún "sentido" o "lógica" internos. La precisión es absoluta y, al mismo tiempo, descabellada:

> La comunicación de la noticia tiene que hacerse en el primer minuto e ir directamente al grano. Carece de sentido empezar a bromear o crear un ambiente distendido hablando de la familia. El mando explicará la decisión, aunque sin discutirla, ya que

37 Escabias, Juana. *Despido Procedente.* En: *En horario de oficina.* XVIII Maratón de Monólogos de la AAT. Madrid: 2014, p. 1.

> es una reunión informativa. Finalizada la entrevista de despido, cuanto antes abandone la empresa el empleado, mejor. Es contraproducente darle tiempo para que se despida de sus compañeros, las intoxicaciones desmotivan, enrarecen el ambiente y crean alarma. Los compañeros pueden llegar a preguntarse: ¿y ahora quién será el próximo? [38]

El lector/espectador capta la imagen monstruosa de un personaje que, al haber sido víctima de su propio entramado, perpetúa el ciclo de opresión convirtiéndose en verdugo y ejecutor de otros como él: "No encontrará otro profesional mejor que yo. Solo hay uno, pero no podrán ustedes contratarle; está ocupando mi puesto en mi antigua empresa, consiguió que mi despido se declarara despido procedente."[39] El final es devastador y la respuesta inmediata del público, a falta de toda racionalidad, es el guiño y la risa fácil, el entendimiento de la crueldad del ciclo y la brutalidad de la realidad, sin disimulos. Juana Escabias no intenta ofrecer respuestas, sino que nos enfrenta directamente y sin dilación al conflicto, sin ánimo de resolverlo. Pero en este enfrentamiento, en esta representación del ying y el yang, en estos "espejos deformantes" que nos ofrece la autora y que, según Francisco Gutiérrez Carbajo, nos permiten como a Perseo "poder contemplar a la Medusa sin ser destruido[s] por su mirada" existe la posibilidad y el intento de entender una realidad obtusa.[40]

Los personajes en las obras estudiadas son personajes en regresión. Personajes que no parecen avanzar o que, si lo hacen, lo hacen hacia atrás y terminan atrapados en unas ficciones exageradas, casi imposibles de imaginar. Sin embargo, esta involución o reducción del personaje a los límites de su existencia exige una deliberada atención. La crítica a la crisis emocional, social y moral en la que estos personajes se ven sumidos es rotunda

38 Escabias, Juana. *Despido Procedente.* En: *En horario de oficina.* XVIII Maratón de Monólogos de la AAT. Madrid: 2014, p. 2.

39 Escabias, Juana. *Despido Procedente.* En: *En horario de oficina*. XVIII Maratón de Monólogos de la AAT. Madrid: 2014, p. 2.

40 Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil*. Madrid, Huerga y Fierro editores, 2010, p. 9.

y necesaria y Juana Escabias no pierde el tiempo en evasiones. El lector/espectador no puede sino sentirse aludido ya que las situaciones y los conflictos que nuestra autora identifica son réplicas de la realidad que el receptor vive pero que, debido a su dureza o contradicción, podría intentar evitar e incluso negar. Sin embargo, la concienciación del ser en crisis no debería provenir solamente de datos o estadísticas sociales o de mercado. Las artes escénicas, el teatro leído o representado, ofrecen la posibilidad de acercamiento a una realidad polifacética, donde la perspectiva es primordial para entender el auge o el fracaso del personaje y, por ende, del individuo. Al final, es imposible juzgar a personajes fantoches, maquiavélicos, grotescos y borrachos de locura, porque al fin y al cabo no son distorsiones de la realidad sino proyecciones y posibilidades reales de nosotros mismos.

Referencias bibliográficas.

BUENO, Lourdes. "La dramaturgia de Juana Escabias o el compromiso con el ser humano." *Revista Pygmalión*, 7, 2015, pp. 129-141.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. "Industrias culturales en España en los últimos años: Estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis." *Anales de la literatura española contemporánea*. 39.2, pp. 69-93, 2014.

CENTENO, Enrique. "Ni en la tierra ni en Marte." *Teatro crítica.* enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com/2012/01/mein-kapital.html

DOUGHERTY, Dru. "La crisis del personaje en el teatro de Valle-Inclán: Montenegro y Máximo Estrella." *Anales de la literatura española contemporánea*. 26.3, pp. 9-28, 2001.

ESCABIAS, Juana. *Acoso laboral*. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Revista Pygmalión*, Instituto del Teatro de Madrid. Universidad Complutense. 2016.

ESCABIAS, Juana. *Despido Procedente.* En *horario de oficina*. XVIII Maratón de Monólogos de la AAT. Madrid: 2014. (Texto no

publicado solo estrenado).

ESCABIAS, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores.* Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010.

ESCABIAS, Juana. *Venganza*. En *Antología de comedia y humor.* Madrid: Ediciones Irreverentes. 2015.

ESCABIAS, Juana. *Esbozo sobre una teoría de las emociones. Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 39.2. 2013.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism.* Indiana: IUP. 1996.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias." En: Escabias, Juana. *Historia de un imbécil. Interiores,* de Juana Escabias, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 7-10, 2010.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments.* California: Standford University Press, 2002.

LADRA, David. "Europa: de la crisis del teatro al teatro de la crisis." *Primer Acto,* 343 II, pp. 71-79, 2012.

LLERA, José Antonio. "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor." *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica,* 12, pp. 614-627, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look.* Durham: Duke University Press, 2011.

THEATRE UNCUT. International. 2012. www.theatreuncut.com/plays/

Pilar Pérez Serrano. Doctora en Literatura Española por la Universidad de Boston College y profesora titular de Lengua y Literatura Española en la Facultad de Idiomas y Lingüística de Gordon College en Wenham, Massachusetts. Es autora de la monografía *La rebelión de Los esclavos: tragedia y posibilidad en el teatro de Raúl Hernández Garrido* (2014) y de estudios centrados en la tragedia y el trauma y su relación con la ética y la responsabilidad humanas. Hoy día centra su interés en la forma y la función social del teatro contemporáneo en época de crisis y en sus variadas manifestaciones trágicas y cómicas tanto en España como a nivel internacional. Su traducción al español del libro de poesía *In the Understory of her Being*, de la autora Christine Weeber, estará disponible en la primavera de 2018.

Sinopsis del artículo. Las profundas heridas e incoherencias del individuo -emocionales, profesionales, políticas y sociales- y la defensa a muerte de una integridad aparentemente perdida, constituyen gran parte de la temática central del teatro de Juana Escabias. Concretamente las obras *Acoso laboral* (2016), *Venganza* (2015), *Despido procedente* (2014), *Esbozo sobre una teoría de las emociones* (2013) e *Historia de un imbécil* (2010), exponen y critican la implacable 'circunstancia humana' en la que se ve sumido el individuo, al mismo tiempo que desvelan la imposibilidad de sobrevivir intacto dentro de dicha circunstancia. Sin embargo, incluso los personajes más grotescos del teatro de Escabias evocan cierta compasión y entendimiento por parte del receptor ya que intentan rescatar por todos los medios vestigios olvidados de una humanidad maltrecha, indiscutibles frutos de la pertinaz tragedia que es el vivir en crisis.

Los retos del lenguaje: *Whatsapp* de Juana Escabias y la tecnología actual

Lourdes Bueno (Austin College, Texas, EEUU)

Palabra en verso, palabra declamada, palabra simbólica, palabra rota, palabra en pie, palabra-ruido, palabra-silencio… no importa la forma que adopte porque siempre la palabra mantiene su esencia de soporte básico e imprescindible del hecho teatral. Y esta flexibilidad que demuestra es la que ha permitido el juego, el experimento, incluso su casi aniquilación, en un intento por amoldarla a las nuevas realidades y circunstancias que imperan en nuestra época.

En los últimos años del siglo anterior y, sobre todo, en los primeros de este, la escena teatral se ha beneficiado tremendamente de la aparición de la tecnología que le ha permitido hacer realidad la representación de lenguajes considerados "no tradicionales" y, hasta ahora, difíciles o imposibles de traducir al lenguaje escénico. Sin embargo, a la hora de plasmar una obra en papel, los medios tecnológicos (salvo la valiosa excepción del ordenador) no ofrecen cambios sustanciales y los dramaturgos y dramaturgas del siglo XXI se enfrentan a grandes retos para intentar transmitir sus ideas más innovadoras. En este ensayo quisiera analizar un caso concreto que nos muestra algunos de los obstáculos que afrontan los creadores contemporáneos; me refiero, de forma específica, al uso que hace Juana Escabias de signos tipográficos variados para transcribir, en su pieza de teatro *Whatsapp*, un tipo de palabra que escapa a la norma convencional: el lenguaje "tecnológico" que los jóvenes del siglo XXI utilizan para enviar sus mensajes por teléfono móvil y/o correo electrónico. Como la propia autora confiesa, en una entrevista de 2014, "La experimentación formal también es una constante en mí. Que el arte haga progresar el mundo: nuevos lenguajes

para traer nuevas temáticas"[1]; idea que también se recalca en la nota de prensa que el Teatro LaGrada publicó el 6 de octubre de 2009[2], con motivo de la representación de una de las obras de Escabias, "[l]a aventura y la búsqueda de nuevas formas expresivas es una constante en la autora, que también intenta acomodar esos experimentos a unos modelos comunicativos asequibles al gran público"; con lo cual se entiende perfectamente el deseo de la dramaturga de "jugar" con el lenguaje para adaptarlo más fácilmente a sus receptores principales, los jóvenes.

Palabra escrita

Antes de publicarse *Whatsapp* (2015), Escabias ya había flirteado con la presencia de los medios tecnológicos en dos de sus obras, convirtiendo Internet en "sustancia dramática"[3] que afectaba, de manera directa, al desarrollo de la trama y/o del personaje. Estas dos piezas son *El sucesor* (2013) y *Hojas de algún calendario* (2011).

En *El sucesor* se narra el encuentro fortuito, en la sala de un aeropuerto, de dos antiguos compañeros de colegio, Alberto y Patricio, que vieron truncada en el pasado una posible relación sentimental. Lo interesante, para nuestro caso, es el comienzo de la obra: la acotación nos descubre cómo Alberto, a la espera de que su avión despegue, se entretiene mandando mensajes a distintas personas a través de su ordenador portátil. La autora recurre a una de las herramientas tecnológicas modernas, "un minúsculo micrófono"[4] que el personaje conecta a su ordenador y a través del cual dicta sus mensajes en voz alta, para permitirnos ser testigos de los correos enviados y, gracias a ello, conocer más a fondo la personalidad de Alberto.

1 Martín Clavijo, Milagro. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena". *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 2, 2014, p. 313.

2 Esta nota de prensa a la que se hace referencias, puede consultarse en http://www.larepublicacultural.es/article2070.html

3 López Mozo, Jerónimo. "Internet: de herramienta útil a materia dramática". En Romera Castillo, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial *Verbum*, 2013, p. 195.

4 Escabias, Juana. "El sucesor". En Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Teatro breve actual*. Barcelona: Castalia, 2013, p. 327. Todas las páginas de esta obra pertenecen a esta edición.

El primer mensaje va dirigido a una tal Mónica que, por el contenido, suponemos sería una "cita a ciegas" del protagonista. El personaje le explica que no ha podido establecer contacto con ella antes por culpa de un accidente que le mantiene, escayoladas piernas y brazos, en el hospital. El receptor contrasta las palabras de Alberto con la imagen que tiene ante sí y llega a la obvia conclusión de que el personaje está mintiendo, amparado por la distancia y el anonimato que el aparato electrónico le otorga. El segundo mensaje también va dirigido a otra mujer, Julia, a la que el protagonista pide perdón por tener que cancelar su primera cita a consecuencia de "una grave operación a corazón abierto" (329) que le van a realizar al día siguiente. De nuevo, las palabras que envía y la realidad de su situación son contradictorias, al igual que el nombre con el que firma y el suyo propio: "Siempre tuyo: Manuel"[5] (329). El receptor empieza a sospechar, aun desconociendo el motivo, que el protagonista se aprovecha de la complicidad de la tecnología para ocultar datos sobre su persona; sospechas que se ven confirmadas cuando el personaje envía un tercer mensaje: "Estimado Eduardo, he leído tu anuncio varias veces antes de decidirme a contestarte. Me llamo Laura, tengo veinticinco años, soy profesora de francés, rubia de ojos azules, delgada… Dices que te gustaría conocer a una chica con fines serios, también yo lo deseo así. Te facilito mi *e-mail*. Escríbeme"[6] (330). Después de leer o escuchar este nuevo correo, el receptor no duda ya de que la autora está denunciando, de manera explícita, el uso de la Red como medio para ocultar o transformar la personalidad del individuo con fines perversos o, como mínimo, cuestionables[7].

5 El hecho de ocultar el nombre propio bajo el disfraz de uno falso sería una manera de que el protagonista tome el control de su papel, dando así el primer paso para transformarse, mediante un complicado juego metateatral, en el creador de su propio personaje; proceso que ya tuve ocasión de analizar, en una obra de Diana de Paco Serrano, en un artículo anterior (Bueno 2010: 35-38).

6 Si en los dos mensajes anteriores éramos testigos de "unas relaciones virtuales ya en marcha", este último mensaje nos ofrece los primeros pasos del contacto inicial: el protagonista, tras leer "un anuncio en el que se explicitan los rasgos de la persona deseada […] construye una imagen [falsa] que se acopla a los mismos." (Bueno 2013, p. 395)

7 Los instrumentos tecnológicos actúan, según Verónica Azcúe, como "catalizadores para el desarrollo y la expresión de los personajes" ya que, como continúa diciendo, ayudan a revelar "las tendencias más oscuras, las frustraciones y los verdaderos deseos de los protagonistas." (202) En sentido similar se pronuncia Isabel Marcillas cuando señala que "la utilización de Internet favorece la desindividualización del usuario, cada vez más frecuente en una sociedad de masas", al tiempo que, irónicamente, "le permite desinhibirse y mos-

El interés de Alberto por ocultar su verdadera personalidad a la hora de establecer relaciones interpersonales no recibe un mayor desarrollo en el resto de la obra ni afecta, en manera alguna, a la trama de la pieza, pero sí le sirve a la autora para explicar, en gran medida, la actitud que adopta el protagonista cuando se produce el encuentro fortuito con su amigo de la infancia: cuando Patricio se acerca, alegre por coincidir con su antiguo compañero, hacia Alberto, este le espeta, "[*c*]*on perfecto acento alemán*" (330), un "yo no lo conozco" y se aleja del lugar dejando al pobre Patricio boquiabierto; especialmente cuando la azafata descubre la verdadera identidad del personaje y aquel se da cuenta del engaño. Aunque Alberto regresa unos instantes después, para recoger su olvidado ordenador, y se disculpa, el receptor ya ha tenido bastante información para reconocer el carácter falaz del personaje[8].

En la otra pieza, *Hojas de algún calendario*, Escabias sí profundiza en la utilización de Internet como herramienta para establecer relaciones de tipo erótico-amoroso. Como acertadamente señala Juan Ramón de Arana:

> [u]no de los efectos más inmediatos del acelerado avance tecnológico en el campo de la comunicación en las tres últimas décadas ha sido la radical transformación y experimentación del espacio social e individual...Estas tecnologías han revolucionado radicalmente la manera en que los individuos y las sociedades se relacionan en el espacio y en el tiempo[9]

trar públicamente ciertas inquietudes que", de no ser por su integración anónima en un grupo, "siempre habrían permanecido ocultas." (243)

8 En este cruce entre Patricio y Alberto, el "disfraz" de este último falla y deja al descubierto su engaño; por el contrario, "Internet le ofrece una completa seguridad para mantener a salvo su identidad real mientras crea todas aquellas que le parecen oportunas para establecer sus promiscuos contactos", lo cual explicaría los denodados esfuerzos de Alberto "por evitar a toda costa un encuentro cara a cara con sus parejas internautas." (Bueno 2013, p. 396).

9 Arana, Juan Ramón de. "Erótica informática en *Placer licuante* de Luis Goytisolo". En *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2000, p. 161.

En este caso, los protagonistas son un chico de diecinueve años y una chica de diecisiete. Ambos se encuentran en un cibercafé y, mientras Rita se encuentra enfrascada en la pantalla de su ordenador, Raúl trata de establecer sin éxito un diálogo con ella[10]. Las palabras del joven son una clara acusación al aislamiento que provoca el abuso de la tecnología: medios de "comunicación" como los móviles, los ordenadores o las tabletas consiguen crear una "burbuja"[11] alrededor del usuario que lo mantiene aislado de cualquier realidad que no sea la virtual, provocando asimismo la ilusión de que esta es incluso más "real" que aquella:

> […] lo normal es que este cibercafé esté a tope. Nos sentamos los unos junto a los otros sin fijarnos en quién tenemos al lado, no nos hablamos, solo miramos a la pantalla del ordenador. Yo observo las caras de los demás. Conozco a todos los habituales de aquí, me los encuentro por la calle, en las tiendas…, pero ninguno de ellos me reconoce a mí. […] En los bares nadie abre la boca y en este cibercafé la gente solo conversa con las máquinas[12].

Esta falta de comunicación y sociabilidad propicia, a su vez, la creación de falsas identidades en las relaciones interpersonales: Rita está "enamorada" del Capitán Lunar, un personaje que le escribe mensajes de amor por Internet y sobre el que fantasea a todas horas, hasta que descubre que la persona que se oculta tras ese nombre no es otra que el chico del cibercafé que se ha empeñado en hablar con ella[13]. Ante la incredulidad

10 Para Coral García, "el éxito de Internet responde a esa necesidad de hablar y confesarse" pero "sin que realmente sean fundamentales ni el interlocutor ni su respuesta." (381).

11 La investigadora ya citada equipara Internet con una "pecera insonorizada" en la que, como peces "náufragos", los internautas "boquean en la más absoluta de las soledades, donde conversar ha perdido su auténtico significado." (García, p. 376). La propia Juana Escabias confiesa, en la entrevista de 2014, que una de sus mayores preocupaciones es "la incomunicación entre los seres humanos, la imposibilidad de llegar los unos a los otros, las dificultades para comprenderse y la soledad que esa circunstancia genera en todos nosotros" (Martín Clavijo, p. 313).

12 Escabias, Juana. "Hojas de algún calendario". En *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora* (18). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011, pp. 61-62. Todas las páginas citadas pertenecen a esta edición.

13 En un artículo anterior, hablo de la creación del personaje de Capitán Lunar como un "disfraz cibernético" que no logra su objetivo ya que la protagonista, pese a haberse enamorado, "se niega a establecer una

que manifiesta Rita al conocer la verdadera identidad de su ídolo, Raúl tiene que echar mano de las pruebas para demostrarle que él es Capitán Lunar y, cuando consigue convencerla, Rita le lanza un "Vete. Desaparece" (63) al sentirse manipulada y, sobre todo, decepcionada. Aunque Raúl trata de convencerla de que "Escribirse es el medio, el fin es conocerse" (63), Rita se aferra a sus sueños virtuales[14] y rechaza de plano la realidad auténtica.

La comunicación, o mejor dicho "incomunicación"[15], que se establece a través de mecanismos como los ordenadores, las tabletas o los teléfonos móviles favorece la deshumanización de las relaciones interpersonales y contribuye a crear distorsiones, ocultamiento e incluso transformaciones de la propia personalidad[16]. De igual manera, la tecnología propicia, amparados los delincuentes en el anonimato y la distancia, el abuso y el maltrato del más débil: la pornografía infantil, la venta de mujeres, el comercio sexual, el tráfico de drogas o de armas o la actividad terrorista, por solo citar algunas de las prácticas ilegales y fraudulentas que se aprovechan de los medios tecnológicos, han aumentado de manera espectacular en estos últimos años, aprovechándose de la expansión de Internet y, sobre todo, de las redes sociales.

El texto que publica Juana Escabias en 2015, *Whatsapp*, gira alrededor de la violencia machista[17] (en este caso psicológica)

relación real con la persona que se oculta" tras el disfraz (Bueno 2013, p. 393).

14 "Rita ha decidido", como apunta Coral García, "quedarse encerrada en los sueños de una vida virtual" porque su adicción a Internet la ha convertido "ya a la nueva religión de la sociedad líquida" (384) como la investigadora bautiza, siguiendo la pauta de Zygmunt Bauman, esta nueva realidad que revela la fragilidad de las relaciones humanas.

15 Juana Escabias señala, en la mencionada entrevista, que "la pantalla del ordenador se interpone entre los dos jóvenes protagonistas. Él desea vivir en el mundo real, ella en el mundo virtual" (Martín Clavijo, p. 318). A este respecto, Jerónimo López Mozo, refiriéndose a otra obra que también se centra en la Red (concretamente 24/7 de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe), afirma que sus protagonistas descubren "que Internet no es un punto de encuentro, sino un camino para la incomunicación", a la par que muestran un sentido de desorientación "que pone en entredicho las virtudes que se le suponen a un producto tecnológico que presume de servir para facilitar y estrechar los vínculos entre las personas" (203).

16 Me parece muy acertada la diferencia fundamental que Diana de Paco establece entre la "ficción teatral" y la ficción en Internet. Para esta investigadora y dramaturga, aquella "lleva consigo el pacto implícito entre el espectador y el actor, mientras que la ficción de la red", al no implicar dicho pacto, "introduce la 'falsedad' a partir de la ficción oculta y a través de ella el engaño del receptor" (184).

17 El 29 de abril de 2016, con motivo de las I Jornadas Internacionales de Artes Escénicas y Género "Mujeres desde la tramoya", Juana Escabias ofreció, en la Facultad de Filología de Sevilla, en una sesión organizada por el grupo "Escritoras y escrituras", una ponencia titulada "WHATSAPP, los malos tratos viajando por la red" con relación al tema de la violencia machista y los jóvenes. Para Eduardo Pérez-Rasilla, la autora se enfoca, en esta pieza, en "las relaciones posesivas y excluyentes de la adolescencia" para tratar de denunciar,

dentro de un contexto juvenil, ya que nos ofrece la historia de tres adolescentes que acaban de cumplir dieciséis años y de un joven de veinticinco. Las adolescentes, amigas todas ellas, quieren celebrar juntas sus respectivos cumpleaños yendo a bailar a una discoteca; deseo que se verá frustrado por una de ellas y la complicada relación amorosa que mantiene con el joven. Lo más sugerente de esta obra es que toda la situación se desarrolla íntegramente a través de mensajes de texto, es decir, mensajes enviados mediante los teléfonos móviles, medio de comunicación usado (y abusado) por los jóvenes actuales. Eduardo Pérez-Rasilla, en el prólogo a la obra, considera *Whatsapp* como "un interesante ejercicio técnico y dramatúrgico" en el que

> el lenguaje, adaptado a esta forma de comunicación, exige la urgencia y la concisión, pero demanda además una especificidad acorde con la situación de los personajes, con la vehemencia de sus deseos y con la fragilidad de sus proyectos […] Por ello el lenguaje es necesariamente transgresor, porque pretende convertirse en territorio de refugio y de afirmación[18].

Si partimos del propio título, la referencia a una de las redes sociales que más usuarios posee en España[19] es ya todo un indicio del enfoque de la obra: aunque la denuncia de la autora se centra, como mencioné en el párrafo anterior, en la violencia machista, lo original de esta pieza es que contextualiza dicho tema en un entorno específico, el de los jóvenes y su dependencia

---

una vez más, la impasibilidad de una sociedad "regida por el insoportable modelo patriarcal, que practica formas de dominio basadas en la brutalidad y en el apartamiento", pero también "en las limitaciones sociales y psicológicas, en la exigencia de exclusividad" (10).

18 Pérez-Rasilla, Eduardo. "Prólogo". En Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, pp. 11 y 12.

19 "Con más de 1.200 millones de usuarios en todo el mundo, *WhatsApp* es una de las redes sociales más utilizadas, si no la primera. España, es el país de toda Europa más aficionado a esta aplicación móvil, según datos del último **Eurobarómetro**" (que se publicó a finales de 2016). "Las plataformas sociales y de mensajería que dominan entre los españoles siguen siendo WhatsApp (92,8%), Facebook (87%), Twitter (48,9%) e Instagram (40,4%), según la **última encuesta** de la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC)". Para más información, consúltese:

http://www.elperiodico.com/es/noticias/extra/whatsapp-red-social-mas-influyente-espana-5904848

de Internet. En ningún momento de la obra, los personajes se ven cara a cara o mantienen una conversación "oral" entre ellos; toda comunicación se hace a través de mensajes escritos, con lo cual el contacto físico y directo ha desaparecido por completo.

Si del título pasamos al formato de la obra, observamos cómo este refleja, visualmente, la configuración característica de los mensajes telefónicos al incluir la hora exacta en que se envía cada mensaje (la mayoría de los cuales solo están separados por unos escasos minutos, con lo cual se alude, indirectamente, a la "urgencia" de comunicación propia de este medio), al usar textos muy breves y concisos (ya que cada palabra supone unos céntimos más en la factura del teléfono) y, sobre todo, al utilizar signos tipográficos que no se encuentran habitualmente en un discurso "convencional". Estos signos responden, por un lado, al abaratamiento del mensaje y, por otro, al propio argot juvenil (que, en ocasiones, solo demuestra una grave dejadez en cuanto a la ortografía y la gramática españolas). Veamos cuáles son los signos tipográficos de los que se sirve la autora para reproducir la "conversación" telefónica de los jóvenes:

- La transcripción fonética de las palabras, sobre todo en el caso concreto de los sonidos [ka], ko], [ku] con el uso de la letra "k" en lugar de la letra correcta, ya sea "c" (kasa / kolamos / kumple) o "q" (kiere / kedamos)
- La abreviación y contracción de palabras, mediante la eliminación de vocales al inicio o final de palabra ("ste", "q", "d", "m", "t", "sacuerda", "mentiende", "sacaba" > se acaba)
- Sustitución de palabras por signos gráficos: "x", "xq" en vez de por y porque / "march@"
- La eliminación de signos ortográficos como la tilde diacrítica y las interrogaciones y exclamaciones iniciales.

También hay que señalar, aunque en este caso no podría calificarse de lenguaje tecnológico propiamente, el uso que hace la autora de ciertas transcripciones para diferenciar con claridad el nivel socioeconómico en el que se mueven los personajes; por

un lado, las adolescentes (sobre todo Beti) utilizan un lenguaje descuidado, corriente, que llega incluso a rozar lo vulgar, mientras que a Rubén se le otorga una expresión mucho más cuidada, más madura. El lenguaje de las jóvenes está plagado de coloquialismos ("Pringáááá", "karnés", "fiestorro", "no ma felicitao", "El cacho cerdo", "el finde pasao", "la profe de mates", etc.) y términos ofensivos ("Ostia con ese mamón", "del tio mierda ese", "no seas GIL", "Tonta del kulo", etc.); terminología que, en ocasiones, responde al lenguaje juvenil del momento ("superBETI", "finde", "papeamos", "el burger", "la disco", "Q mal rollo", "Flipo tía", etc.) pero que, en general, es reflejo de una deficiencia educativa y/o de un nivel social bajo. Por el contrario, el personaje masculino, a pesar de que también se sirve de la comunicación telefónica, en ningún momento utiliza expresiones incultas o groseras y, además, sus mensajes aparecen transcritos de una manera correcta tanto a nivel fonético como gramatical. Este contraste lingüístico se observa, especialmente, en el diálogo entre Beti y su novio:

BETI

10:05 horas

no mas felicitao

RUBÉN

10:08 horas

¿Para qué?

BETI

10:08 horas

es mi kumple

RUBÉN

10:15

No te importo

10:15

Lucas dice que su hermana se va de fiesta contigo.

BETI

10:16

también se viene la mila

[…]

10:28

ven tu también

RUBÉN

10:34

¿Para qué?

BETI

10:34

pa q veas q no hacemos na malo[20]

No solo se percibe una gran diferencia a nivel de corrección lingüística en las expresiones que utiliza cada uno (el lenguaje de Beti ofrece ejemplos de vulgarismos tales como la caída

20 Escabias, Juana. "Whatsapp". En *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, pp. 108-110. Todas las páginas citadas se referirán a esta edición.

de la "d" final del participio pasado de la primera conjugación, el uso del artículo delante de los nombres propios o la abreviación final de palabras como "cumpleaños", "para" o "nada") sino que, incluso, los mensajes de Rubén carecen de los rasgos tipográficos, ya mencionados con anterioridad, que los jóvenes suelen manejar en sus conversaciones telefónicas y, a diferencia de los mensajes de las protagonistas, los suyos muestran signos de interrogación, de exclamación, puntos, comas, letras mayúsculas, tildes y demás caracteres ortográficos propios de una conversación escrita con corrección. Su discurso refleja una personalidad que controla y manipula, a través del lenguaje, a los demás ya que tanto sus palabras como, especialmente, sus silencios, "que interfieren y condicionan la comunicación"[21], son los instrumentos manejados hábilmente por Rubén para destruir sistemáticamente la conexión entre Beti y sus amigas y, sobre todo, la "propia capacidad de decisión y de desarrollo personal" de la joven[22].

Sin embargo, lo que más llama la atención son las diversas estrategias tipográficas que se utilizan en el texto para reflejar los distintos grados de expresividad emotiva de los personajes:

- En ocasiones, el énfasis en el contenido de una palabra se plasma mediante el alargamiento de una sílaba con la repetición de una misma letra: "la misssssma" / "pringáááááá".
- La insistencia o el ruego del emisor se explicitan en la reiteración continua de una misma palabra, con eliminación de espacios y signos ortográficos: "porfavorporfavor".
- La aclaración o incluso el enfado se expresan con el uso de mayúsculas "STOY EN KASA".
- La desesperación de la protagonista, al final de la obra, se manifiesta en un original juego visual de palabras:

21 Pérez-Rasilla, Eduardo. Ibid., p. 12.
22 Pérez-Rasilla, Eduardo. Ibid., p. 12.

BETI

00:05 horas

stoy en casa Ruben hablame

00:09 horas

hablameee

00:13 horas

HABLAME

[…]

00:24 horas

havlame

[…]

01:04 horas

ablame

01:05 horas

abame[23]

En este "monólogo telefónico", que en su totalidad ocupa una página completa, se observan los recursos ya mencionados de la prolongación silábica o el uso de mayúsculas, pero también la paulatina desaparición de fonemas a la par que desaparece la esperanza de contactar con su interlocutor. Hay que señalar que, en un borrador previo, se indicaba en breves acotaciones que Beti estaba bebiendo, con lo cual los efluvios alcohólicos podrían ser una posible explicación de esta extraña grafía. Al eliminar

23 Escabias, Juana. Ibid., 2015, p. 126.

estas acotaciones de la versión final, nos inclinamos entonces por interpretar las grafías como expresión de la desesperación del personaje[24].

La lectura de este original e interesante texto nos revela el deseo, por parte de la autora, de adaptar el lenguaje dramático a las nuevas y modernas tecnologías que están invadiendo todos los aspectos de nuestra vida, sin excepción del propio teatro. Su fidedigna imitación del lenguaje gráfico que utilizan los jóvenes de hoy en día (y que se definiría por una amalgama de lenguaje escrito y oral) y las ingeniosas estrategias que resuelven algunos de los problemas de comunicación consiguen hacer de esta obra uno de los ejemplos más interesantes de la inferencia de los medios tecnológicos en el lenguaje convencional.

Palabra traducida

Esa es la razón por la que elegí este texto de Escabias para analizarlo y discutirlo con mis alumnos en un curso sobre teatro español que ofrecí durante el mes de enero de 2015. Aprovechando la futura visita de la dramaturga a Austin College, prevista para el mes de marzo de ese año, y con la idea de preparar a un grupo de estudiantes para realizar la lectura dramatizada de algunas de las obras de la autora durante dicha visita, incluí *Whatsapp* en la lista de lecturas del curso. Lo que no podía imaginarme era que la obra despertara tal interés entre los jóvenes hasta el punto de animarlos a hacer la traducción de la misma al inglés. Para ello, decidimos usar la versión primera, que la escritora me había enviado por correo electrónico, con un lenguaje tipográfico muy cercano al que usan los adolescentes para comunicarse con sus móviles. Era un reto, y bastante temerario, mas por ello atractivo, así que nos pusimos manos a la obra y

24 No podemos ignorar uno de los peligros más acuciantes de este tipo de comunicación: como señala la periodista Vega S. Sánchez, "La forma en que los usuarios interactúan entre ellos a través de la aplicación también ha variado" ya que los mensajes por WhatsApp exigen una respuesta inmediata. Esta aplicación, sigue comentando Sánchez, "[g]enera nuevas formas de exigencia en una conversación que se supone continuada, aunque rompa las barreras del tiempo y el espacio. No responder al instante genera la ansiedad de la espera [..] y **dependencia emocional** de los usuarios." http://www.elperiodico.com/es/noticias/extra/whatsapp-red-social-mas-influyente-espana-5904848

empezamos a transcribir la versión *slang* de la obra, de la que reproduzco un pequeño fragmento:

W@s

By Juana Escabias

Characters

Beti, Nina and Mila (16 years old)

Ruben (25 years old)

*****

Friday, February 4, 8:30 a.m.

NINA

happy bday superbeti

am I the 1st?

BETI

No

NINA

was it the other akuarious?

MILA

myself

last nite @ midnite.

NINA

SMART ASSSS

MILA

slow poke

loser

BETI

sweet16's all 3

NINA

we'll celebrate da 3 bdays 2nite

BETI

we'll sneak in2 da club

MILA

whose IDs?

NINA

my cousins'

they'll hook me up

BETI

greeeaaat ☺

MILA

da party of your life ☺

NINA

aren´t u happy?

BETI

haven't been wished HBD

MILA

wat?

BETI

Ruben

MILA

dat sucker?

NINA

r u w/ him again?

BETI

he called me last wknd

MILA

F*** him

BETI

he thinks bout me everyday

MILA

he's a real jerk

NINA

4get bout dat idiot

MILA

dnt screw again

BETI

he dsnt want 2 live w/o me

MILA

dnt b stupid

NINA

wake

BETI

da math teacher's comin

MILA

ttyl

Gracias al sistemático trabajo de dos de mis estudiantes, Ivonne Moran y Jessica Aguilar, la traducción de la obra fue tomando forma tras muchas discusiones, interpretaciones, comparaciones y cambios. El borrador final, una vez concluido, nos sirvió para plantearnos hasta qué punto un lenguaje considerado coloquial, incluso vulgar, restringido a un grupo minoritario de hablantes y sujeto a cambios constantes, puede llegar a alcanzar,

en manos de una experta escritora, un apreciable nivel literario; y hasta qué punto la inclusión de signos no ortográficos, como imágenes o emoticonos, puede servir de apoyo a ese lenguaje. Este ejercicio fue muy útil para permitirnos examinar la validez de los lenguajes "no convencionales" en un contexto literario.

Palabra en escena

Si al comienzo de este ensayo mencionaba el impacto que la nueva tecnología ha tenido en la escena teatral, no podía dar por finalizado este análisis de *Whatsapp* sin acercarme, aunque de forma somera, a alguna de las representaciones de la obra y cómo se ha traducido toda esta innovación en términos escénicos.

Cartel diseñado por Santiago Ruiz-Omeñaca.
Imagen usada con el permiso de Juana Escabias.

Desearía detenerme, por unos instantes, en dos espectáculos específicos; veamos primero la representación que se hizo los días 26 y 27 de noviembre de 2014, en el teatro madrileño

del centro cultural "Fernando Lázaro Carreter", a cargo de la compañía Teatro Sonámbulo, con dirección de Juana Escabias e interpretada por Cedma Morales. El público estaba compuesto, en su mayoría, por alumnos de instituto, acompañados por sus profesores.

La función comienza con el sonido de la canción "Fireball", del rapero Pitbull. A los pocos segundos, se enciende un foco de luz sobre una chica, sentada en un pupitre y ensimismada con su móvil, mientras que en una pantalla de grandes dimensiones, situada en el centro de la escena, se van sucediendo los mensajes de texto que la protagonista envía y recibe de sus dos amigas. Cuando suena el timbre del final de clase, la chica cruza la escena hasta el otro extremo, donde se supone que está su casa, y desde ahí continúa *texteando* a sus amigas y a su novio.

Foto realizada por Santiago Ruiz-Omeñaca, utilizada con permiso de Juana Escabias.

Cuando la obra va llegando a su fin, la protagonista se hace un *selfie* y, en la pantalla, se proyecta la imagen de una joven con los ojos hinchados y el labio partido: una imagen futura de sí misma, víctima del maltrato machista. Sin embargo, la pieza de Escabias termina con una puerta abierta a la esperanza cuando,

tras la imagen del *selfie*, se proyecta en la pantalla un mensaje de voz e imagen de las dos amigas de Beti que, sin darse por vencidas, aún le tienen la mano para ayudarla a salir de esa relación destructiva[25].

MILA
Te esperamos Súper Beti.
NINA
Te esperamos.[26]

Los espectadores, como es propio de los adolescentes, no cesaron de hacer comentarios en voz alta durante buena parte de la representación, amparados por el sonido de la canción (como si estuvieran en una discoteca), y no dudaron en "interactuar" con la actriz en numerosas ocasiones (por ejemplo, cuando esta hace que llega a su casa y se quita cazadora y botas bajo un coro de silbidos de admiración…). Sin embargo, al terminar la obra, la propia dramaturga sale a escena y, micrófono en mano, se dirige a los jóvenes para concienciarlos de la importancia de erradicar situaciones como esta y, seguidamente, abre un coloquio para intercambiar impresiones. A la invitación de la autora responde

25 Como acertadamente señala Eduardo Pérez-Rasilla, en las obras de Escabias encontramos personajes "necesitados siempre de acciones que sacudan sus propias inercias o las limitaciones que les imponen los otros" (10).

26 Escabias, Juana. Ibid., 2015, p. 127.

una joven que, subiendo al escenario, narra su propia historia de maltrato confirmando, con la experiencia que ella sufrió en propia carne, la veracidad de los hechos que se reflejan en el texto del espectáculo. Después de esta intervención, los chavales responden unánimemente aplaudiendo la valentía de la chica. Con ello, se comprueba cómo el uso de medios tecnológicos que, por un lado, apoyan y acentúan la trama de obra y, por otro, hacen más accesible la pieza al público adolescente, cumplen el objetivo de "mover" y sensibilizar al espectador, haciéndole reflexionar sobre cuestiones comprometidas que nos afectan a todos.

La segunda representación que me interesa mencionar es la que se realizó el 15 de marzo de 2016 en el Teatro Conde Luque, de Madrid, como parte del espectáculo "De mujeres sobre mujeres". El texto fue interpretado por la Joven Compañía, con dirección de Juana Escabias, y Pilar Chazarra en el papel de Beti.

Foto @SamuelGarAr

A diferencia del espectáculo anterior, y debido a que la pantalla de proyección tenía un menor tamaño en esta ocasión[27],

27 Jerónimo López Mozo advierte de los peligros del abuso de unos mismos medios tecnológicos en escena: "Son necesarias buenas dosis de creatividad para superar la monotonía que supone ver los escenarios llenos

se hizo una presentación simultánea de los mensajes proyectados y la recitación, con voces en *off*, de los mismos, de tal manera que cada vez que aparecía un texto en la pantalla se oía la voz del personaje repitiendo el contenido del mensaje. Esta simultaneidad facilitó una mayor atención del público (aquí no se oían de fondo comentarios de ningún tipo) y, de alguna forma, devolvía a la obra su carácter declamatorio; pero, por otro lado, se perdía con ello el carácter innovador del texto al supeditar los mensajes escritos a las voces en *off* y, aunque seguía manteniéndose la conversación telefónica original, se omitía la condición predominantemente escrita de los mensajes enviados a través de los móviles.

No podemos olvidar que, pese a las diferencias, en ambas representaciones el protagonismo recayó en la pantalla central y en los textos que en ella se proyectaban, los cuales, gracias al arduo y dedicado trabajo de la dramaturga[28], reflejaban una imagen completamente verosímil de una "conversación de texto" entre varios jóvenes. La tarea bien valió la pena.

Este somero análisis de la obra de Escabias nos demuestra pues que el lenguaje dramático no ha de verse como un obstáculo a la hora de enfrentarse a los retos que la sociedad actual nos lanza. Por el contrario, el lenguaje se nos ofrece como elemento maleable y flexible que permite tanto la deconstrucción como el juego para que las obras de teatro se adapten a los desafíos de los tiempos modernos. La creatividad imaginativa, el talento y la habilidad de los autores serán los únicos capaces de crear nuevas formas lingüísticas y comunicativas sin perder la esencia primordial del lenguaje, de nuestro lenguaje.

---

de pantallas y frases proyectadas, y" continúa diciendo "la frialdad que impone el formato de videoconferencia que suele presidir las relaciones entre personajes reales y virtuales" (214). El uso de las voces en *off* en esta representación palía, en cierta medida, esa monotonía repetitiva a la que alude López Mozo.

28 Ella misma me mostró el arduo proceso para adaptar el texto a la puesta en escena en la que se proyectarían los mensajes telefónicos en una gran pantalla; proceso en el que tuvo que reiterar varias veces cada texto, en cada diapositiva, para crear la ilusión de que eran mensajes que aparecían, de manera continua, en la pantalla de los móviles.

Referencias bibliográficas.

ARANA, Juan Ramón de. "Erótica informática en *Placer licuante* de Luis Goytisolo". En *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, pp. 161-170, 2000.

AZCÚE, Verónica. "Tecnología y virtualidad en la narrativa erótica española actual". En *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, pp. 199-205, 2000.

BUENO, Lourdes. "Berenice o el arte de ocultar la identidad". *Estreno*, 36.2, pp. 29-41, otoño 2010.

BUENO, Lourdes. "Juego de identidad en Internet: varias propuestas dramáticas contemporáneas (A. Bueno, J. Escabias y J. P. Heras)". En ROMERA CASTILLO, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial *Verbum*, pp. 388-402, 2013.

ESCABIAS, Juana. "Whatsapp". En *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 101-127, 2015.

ESCABIAS, Juana. "El sucesor". En GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Teatro breve actual*. Barcelona: Castalia, pp. 327-334, 2013.

ESCABIAS, Juana. "Hojas de algún calendario". En *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora* (18). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 59-63, 2011.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral. "Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A. de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)". En ROMERA CASTILLO, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial *Verbum*, pp. 372-387, 2013.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. "Internet: de herramienta útil a materia dramática". En ROMERA CASTILLO, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial

Verbum, pp. 195-218, 2013.

MARCILLAS, Isabel. "*Flashmobs*: la transformación de la dramaturgia a través de las redes sociales." En ROMERA CASTILLO, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial *Verbum*, pp. 235-249, 2013.

MARTÍN CLAVIJO, Milagro. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena". *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 2, pp. 305-322, 2014.

PACO SERRANO, Diana de. "¿Una nueva protagonista? El papel de la red en nuestros textos dramáticos". En ROMERA CASTILLO, José. *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial *Verbum*, pp. 180-194, 2013.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 7-15, 2015.

SÁNCHEZ, Vega S. "¿Es Whatsapp la red social más influyente de España?" 1 de abril de 2017 http://www.elperiodico.com/es/noticias/extra/whatsapp-red-social-mas-influyente-espana-5904848

TEATRO LAGRADA. "*Historia de un imbécil*, de Juana Escabias" (nota de prensa). Febrero de 2017. http://www.larepublicacultural.es/article2070.html

Lourdes Bueno. Catedrática de lengua y literatura españolas en Austin College. Su especialidad es la literatura de los Siglos de Oro y el teatro, con énfasis en la dramaturgia española contemporánea. Le interesan el discurso femenino y la imagen de la mujer en la literatura. Además del libro *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón* (2003), las ediciones críticas de *Sancha, reina de la Hispania* (2007) y *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)* (2009) y la coedición de las Actas del III Congreso de *Estreno* (*Acto seguido: el personaje del teatro español contemporáneo a escena)* (2012), ha publicado numerosos artículos y reseñas en revistas de crítica, tanto a nivel nacional como internacional. Ha ofrecido conferencias en España, Alemania y Estados Unidos. Es la actual directora de la revista *Estreno* y miembro del consejo editorial de *Editum*, *Signa*, *Aracne*, la colección *Teoría y práctica del teatro* y *En sentido figurado*, entre otras. Desde hace cuatro años dirige un grupo teatral de estudiantes universitarios, The Bilingual A.C.T. Group.

Sinopsis del artículo. Los siglos XX y XXI han experimentado grandes cambios gracias al tremendo avance de la tecnología. La escena teatral se ha beneficiado de estos avances tecnológicos para hacer realidad la representación de lenguajes considerados "no tradicionales" y, hasta ahora, difíciles o imposibles de traducir al lenguaje escénico. Sin embargo, a la hora de plasmar una obra en papel, dramaturgos y dramaturgas aún tienen problemas para transmitir sus ideas más innovadoras. En este ensayo, para mostrar algunos de los obstáculos que afrontan los creadores contemporáneos, analizo el caso concreto de *Whatsapp* y el uso que hace Juana Escabias de signos tipográficos variados para transcribir el lenguaje "tecnológico" que los jóvenes del siglo XXI utilizan en sus móviles y correos electrónicos. También se analizan los problemas que surgen a la hora de traducir a otro idioma o poner en escena este tipo de lenguaje.

Formas y funciones de la violencia en dos micro-dramas de Juana Escabias

Cerstin Bauer-Funke. (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, ALEMANIA)

Introducción

El tema de la violencia está conectado de manera indisoluble al drama y al teatro desde la Antigüedad hasta el teatro de la más rabiosa actualidad. Sin embargo, es obvio que desde los años 1980/90, se han radicalizado tanto las formas y las funciones como la representación visual y verbal de la violencia en el drama occidental, proceso que se explica por la creciente influencia de los medios audio-visuales que transmiten directamente la violencia del mundo real.

En el drama y sobre todo en la tragedia, las formas y funciones de la violencia siempre han sido múltiples: aparece ya sea como fuerza destructiva, de forma verbal y/o física con efectos psicológicos y/o físicos en las víctimas, ya sea como fuerza estructuradora para la creación de un cierto orden social, cultural etc., que está legitimada por el poder de quien la utiliza, como es el caso, por ejemplo, en las sociedades patriarcales. Consiguientemente, tanto la representación de la violencia como su vinculación estrecha con la tragedia desempeñan una función política, social, cultural y, ciertamente, también moral en tanto que crítica y denuncia precisamente de las formas destructivas que emanan de la violencia.[1]

La violencia también es recurrente en el drama español escrito después de la dictadura, en el cual aparecen sus diversas modalidades en conexión con los siguientes temas: 1) la violencia

1 Véase, por ejemplo, REDMOND, James (ed.). *Violence in Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

engendrada por las atrocidades de la Guerra Civil, rememorada en obras dedicadas a la recuperación de la memoria histórica, 2) la brutalidad de la Conquista analizada en obras dramáticas centradas en este tema, 3) la agresividad de los delincuentes, traficantes de drogas, criminales y drogadictos, muy frecuente en las grandes aglomeraciones urbanas y en los tugurios, que, después de aparecer en el drama social anglosajón de los años 1980, asimismo se trata por estas fechas en los dramas del neorrealismo español, 4) la violencia de género y su denuncia, sobre todo en el teatro escrito por mujeres, porque las dramaturgas cuestionan cada vez más las consecuencias destructivas de ciertas formas patriarcales de la conducta en la sociedad española, 5) la agresión en su forma de racismo, xenofobia y neo-nacismo en relación con la inmigración masiva, 6) la violencia del terrorismo, y esto sobre todo después del atentado del 11-M y 7) la violencia como consecuencia de la guerra, del poder y de la política. Tales son las distintas formas de la violencia analizadas por Eva Stehlik en su estudio dedicado a la tematización y la estetización de la violencia en el teatro español contemporáneo,[2] que es hasta ahora el primer y también único libro sobre este tema tan actual y tan candente. La investigadora analiza treinta y cuatro obras dramáticas escritas por veinte dramaturgos para mostrar cómo las muy distintas manifestaciones de la violencia son tratadas dramática y dramatúrgicamente. Establece además una tipología del 'drama de la violencia' con cuatro categorías distintas: 1) el drama de la violencia simbólica, 2) el drama de la violencia psíquica, 3) el drama de la violencia física y 4) el drama de la violencia transgresiva. Estas categorías me parecen convincentes porque proponen una sistematización tanto temática como estética del tema. Las aplicaré por este motivo al análisis de dos micro-dramas de Juana Escabias, para resaltar cómo y por qué esta dramaturga se incorpora al discurso sobre la violencia en el teatro español actual y cómo formula su actitud frente al tema. Me dedicaré, pues, al análisis de *Tu sangre sobre la arena* (2011), un monólogo de dos páginas solamente, y *Crimen imperfecto* (2015),

2 STEHLIK, Eva. *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater*. Hildesheim: Olms, 2011.

igualmente un monólogo, de seis páginas. He escogido estas obras, en las que se manifiestan las diversas formas y funciones de la violencia, porque son también formal y estéticamente muy significativas para una modalidad del teatro español contemporáneo que es el teatro breve y hasta brevísimo, al que ha dedicado el dramaturgo Jesús Campos una selección de sus obras y el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo una antología.[3]

En efecto, el análisis de la relación entre la forma breve y el tratamiento de la violencia me parecen de especial interés, porque tanto la rapidez y el dinamismo con los que se desarrolla la acción hacia su clímax y desenlace trágico, como la compresión e inmediatez de la presentación de la violencia tienen un impacto muy directo y fuerte en el lector/espectador de las obras.

Aunque me centro en este estudio en dos obras brevísimas, es preciso señalar que el tema de la violencia en formas y funciones muy variadas destaca igualmente en piezas más extensas como *Tierra Convexa* (2009), *Apología del amor* (2011) y *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* (2015), lo que subraya que este tema es imprescindible en una autora tan social y políticamente comprometida como Juana Escabias.[4]

Forma y estética dramática en *Tu sangre sobre la arena* y *Crimen imperfecto*

Tu sangre sobre la arena y *Crimen imperfecto* denuncian las estructuras sociales y culturales de una sociedad patriarcal caracterizada por la violencia de género, lo cual desencadena reacciones y rebeliones sangrientas por parte de las mujeres-víctimas. Además de esto, ambas obras son introspecciones en los sentimientos y pensamientos de dos mujeres maltratadas psico-

3 Véanse CAMPOS, Jesús. ¡breve, breve! ¡brevísimo!. Madrid: Ediciones Antígona, 2015; GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Barcelona: Castalia, 2013; ROMERA CASTILLO, José (ed.). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2011.

4 Véanse SERRANO, Virtudes. "Juana Escabias: pasión, esfuerzo, compromiso". *Estreno*, vol. 39.2, pp. 9-26, 2013; PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En: ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 9-15, 2015; BERARDINI, Susan. "Ni una menos: perspectivas sobre la violencia de género en el teatro reciente de Juana Escabias y Diana de Paco." *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, vol. 20, pp. 99-106, 2015; y ESCABIAS, Juana. "Violencia por motivos sexuales en mi obra". En: *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2018, pp.324-337.

lógica y/o físicamente, la primera por su madre, que había cerrado sus ojos ante la violación y prostitución de su hija y luego por su "padrino" y los "clientes", y la segunda por su marido, explicando el odio desmedido que siente por él. En ambas obras, que son verdaderas tragedias porque sus desenlaces son sangrientos, la acción se centra en el motivo de la venganza, por lo cual tanto *Tu sangre sobre la arena* como *Crimen imperfecto* recuerdan las antiguas tragedias.

Además, en ambas piezas una sola voz femenina habla. Pero como esta se dirige a un personaje ausente o invisible, se establece una forma dialogada del monólogo.[5] En *Tu sangre sobre la arena* falta tanto una lista de los personajes como acotaciones, por ello no se sabe si la protagonista está sola o no. La presencia de la madre es por lo menos sugerida porque la protagonista se dirige directa y personalmente a otro personaje. En *Crimen imperfecto*, la protagonista habla sola. Sin embargo, en un cierto momento, narra cómo se había dirigido al marido muerto durante el velatorio y cómo había explicado al muerto el acto de profanación de su cadáver.

Es preciso señalar que las dos obras se distinguen fundamentalmente en un aspecto formal. En *Tu sangre sobre la arena*, la protagonista expone en su monólogo dirigido a la madre (muda o ausente) los motivos de la violencia que la conducen a su inminente ejecución, de manera que lenguaje y acción avanzan simultánea y linealmente hasta el desenlace cruento. Es como una crónica de un asesinato anunciado. En *Crimen imperfecto* por el contrario, la protagonista narra de forma retrospectiva una tragedia que ha ocurrido en un pasado indefinido: describe la explosión de su casa de vecindad y cómo murió su marido en el edificio desplomado, explica por qué no ayudó a su marido y cómo ha profanado luego el cadáver para vengarse de él. Así pues, la obra consiste en un acto de narración y no en una verdadera acción dramática. Al narrar el personaje principal un hecho del pasado, es decir, al narrar el acto de violencia dirigido contra el muerto en los antecedentes no definidos, la protagonista se

5 Véase al respecto la introducción a las modalidades del drama breve actual, GUTIÉRREZ CARBAJO (2017, pp. 9-100).

transforma en narradora que utiliza la forma clásica del informe del mensajero. La narración da asimismo lugar a pasar revista a la vida de la protagonista con sus decepciones y frustraciones, asemejándose a una confesión, ya que la mujer explica lo que ocurrió psicológicamente con ella antes y después de la explosión de la casa. Su odio se exterioriza cuando narra cómo apuñaló el cuerpo del marido muerto durante el velatorio precisamente porque ella no lo había matado antes y de manera activa.

Por la falta total de acotaciones que indiquen acciones crueles, en ninguna de las dos obras se ven explícitamente formas de agresión física. Es obvio que la autora se niega a la visualización escénica de la violencia puesto que la transfiere por completo al lenguaje y con ello a la imaginación de los lectores y espectadores, donde el lenguaje crea las imágenes violentas. Por ello, se puede decir que el lenguaje y la imaginación son el lugar de la violencia. Ambos dramas son además discursos sobre la violencia, sobre sus formas, sus motivos y sus efectos traumáticos que sirven para legitimar la furia dirigida contra las personas odiadas. Así es posible poner el foco en los sentimientos y pensamientos de las dos mujeres, sin efectos visuales añadidos. Por la falta de acotaciones no se sabe si la mujer realmente ha apuñalado a su marido o si todo es imaginación suya; tampoco se sabe si la hija mata al final a su madre al apretar el gatillo. Pero seguramente todo lo narrado se visualiza de forma cruda en la imaginación de los lectores y espectadores. Puesto que se evita una presentación visual de la violencia, la obra nos plantea una reflexión puramente abstracta sobre las diversas formas de la violencia estructural. Se nos presenta igualmente un discurso sobre la agresión, de uno u otro tipo, empleada contra las mujeres, así como sobre los efectos traumáticos de tal maltrato violento, porque se explican los motivos por los cuales las víctimas utilizan precisamente las mismas formas de agresión para vengarse de los autores de su sufrimiento.

Como consecuencia de la falta completa de todo tipo de acotaciones en ambas obras, la estética dramática y teatral imaginada por el lector durante el acto de leer, puede oscilar entre realista y surrealista u onírica. Esta indefinición estética me pa-

rece reveladora para plantear la reflexión crítica sobre el tema de la violencia y sus formas y funciones. La forma brevísima de los dos micro-dramas contribuye igualmente a esta indefinición. Esta encuentra su eco en los espacios de la acción que son lugares no definidos, ni espacial ni temporalmente. En efecto, no se da marco alguno para situar la acción en un contexto geográfico, histórico y social concreto. Son espacios completamente vacíos y abstractos para dar lugar a la reflexión crítica; pero hacen al mismo tiempo referencia a una sociedad patriarcal bien definida y bien reconocible del mundo extra-literario, como explica Pérez-Rasilla:

> El tipo de sociedad regida por el insoportable modelo patriarcal, que practica formas de dominio basadas en la brutalidad y en el apartamiento, en la privación de libertad y en el encierro físico o en las limitaciones sociales y psicológicas, en la exigencia de exclusividad. (Pérez-Rasilla 2015, p. 10)

A partir de estas explicaciones sobre la forma y estética dramáticas en *Tu sangre sobre la arena* y *Crimen imperfecto*, y basándome en las formas y funciones de la violencia expuestas en estos micro-dramas, propongo leerlos como 'dramas de la violencia' muy complejos, porque amalgaman las cuatro categorías establecidas por Stehlik: *Tu sangre sobre la arena* y *Crimen imperfecto* son simultáneamente dramas de la violencia simbólica, dramas de la violencia psíquica, dramas de la violencia física (si se realizan los dos asesinatos en el escenario) y también dramas de la violencia transgresiva.

Las formas de la violencia en las dos obras

Refiriéndome al contexto social y cultural del mundo actual o de la España contemporánea, que forma el marco de la creatividad literaria de Juana Escabias, la violencia se puede definir aquí como 1) acción destructiva dirigida contra otra per-

sona con el propósito de herirla, destruirla o matarla, y como 2) una amenaza fundamental para el individuo y el orden social tradicional y patriarcal porque 3) se invierte sorprendentemente la tradicional dicotomía víctima–agresor a lo largo de la acción dramática. Las obras aquí comentadas se inscriben, pues, en la categoría de la "violencia de género" que ya vimos, categoría estudiada por Raquel García-Pascual en su artículo "La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: un acercamiento" (2015), donde la autora enumera muchas de las obras dramáticas escritas hasta el 2013, pero sin hacer referencia al teatro de Escabias. En comparación con las piezas estudiadas por García-Pascual, hay que constatar que en las obras de Juana Escabias existen otras formas más de la violencia de género. De estas distintas formas analizaré a continuación algunas, que aparecen en las dos micro-piezas y que muestran el uso de la violencia precisamente por parte de mujeres maltratadas. Las protagonistas de los dramas aquí comentados son, pues, víctimas y agresoras a la vez, por lo cual podemos verlos como ejemplos de los 'dramas de la violencia transgresiva' según la terminología de Stehlik.

En *Tu sangre sobre la arena* y *Crimen imperfecto*, la agresión y agresividad utilizadas por las víctimas para vengarse se manifiestan primero de forma verbal, pero no menos hiriente: amenazas, insultos, humillaciones, órdenes y faltas de respeto muestran que las víctimas han aprendido que el lenguaje sirve como instrumento para herir, ejercer el poder y establecer la jerarquía vertical. Las dos mujeres muestran además que la violencia verbal puede conducir a la violencia física porque usan al final verdaderas armas para matar.

Así pues, vemos cómo a esa violencia verbal se añade la física, de manera que nos encontramos con dos formas de violencia combinadas, sean reales o imaginadas: En *Tu sangre sobre la arena*, la protagonista apunta al final su arma a la cabeza de la madre para ajusticiarla. En *Crimen imperfecto*, Lucía narra cómo apuñaló el cadáver de su marido, aunque no especifica cómo su marido la había maltratado. Lo interesante es que la violencia primero verbal, y luego física, está ligada desde el principio

a una fuerte violencia física infligida a las protagonistas en el pasado, pero obviamente tan presente en su mente como para transformarlas finalmente en agresoras y verdugos.

El uso de las distintas formas del encarnizamiento apunta hacia la violencia estructural basada en los patrones familiares, sociales, culturales y políticos de una sociedad patriarcal, y que se define desde un primer momento como violencia de género. Tal violencia estructural está representada o por una mujer poderosa, que es cómplice de hombres corruptos, como la madre en *Tu sangre sobre la arena* quien vendió a su hija, o por un hombre poderoso, como es el marido de Lucía. La dramaturga reconstruye esta dicotomía víctima–opresor poderoso, así como el discurso patriarcal ligado a ella. Resulta interesante, y esto es novedoso en comparación con las muchas otras obras dramáticas sobre la violencia de género, observar en las piezas de Escabias la transformación de las víctimas femeninas oprimidas en autoras de la agresión y además en vengadoras sin piedad que se rebelan y reaccionan de manera sangrienta contra la violencia estructural. Y son precisamente los motivos de los personajes-víctimas femeninos transformados –y también deformados– por la violencia en verdaderos agentes de la crueldad, los que interesan y por los cuales preguntan las dos obras.

Las funciones de la violencia

En efecto, el multifacético tratamiento del tema de la violencia en las obras aquí comentadas tiene, en primer lugar, una función social: Las obras hacen visibles y deconstruyen a la vez las estructuras culturales y sociales de una sociedad patriarcal, en la que la violencia se utiliza para consolidar tales estructuras verticalmente jerárquicas del poder. Las protagonistas se rebelan contra la violencia de género al utilizar ellas mismas las dos formas de violencia empleadas por sus opresores contra ellas: la violencia verbal y la violencia física, formas que se reflejan en el nexo entre el poder, la violencia y la sexualidad. Así logran subvertir e invertir a la vez estas mismas estructuras del poder que han sufrido, para incitar al lector/espectador a que reflexio-

ne sobre la tradicional relación víctima–autor del crimen. Por ser un teatro de denuncia, los micro-dramas también ponen al descubierto la violencia psíquica que sufren las mujeres-víctimas. La rebelión y venganza sangrientas de las mujeres contra sus agresores conduce finalmente a la deconstrucción y destrucción del sistema y poder patriarcales.

Así pues, la función del tratamiento de la violencia tiene igualmente una función crítica y subversiva, porque se ponen al descubierto los motivos y los traumas detrás de los actos crueles que se anuncian verbalmente y sobre los cuales el público debería reflexionar. Por ello, la temática tiene al mismo tiempo una función didáctica, puesto que la dramaturga denuncia de manera enérgica los esquemas y el funcionamiento de una sociedad patriarcal y, además, deshumanizada. Pérez-Rasilla acierta al subrayar que Escabias quiere "revelar un objetivo de análisis, un deseo de hurgar en las heridas sociales para procurar un remedio a esas dolencias, una voluntad de denuncia".[6] Se desvela así el potencial de la violencia y de la crueldad como fuerzas transgresivas, explosivas y destructivas en su nexo con el poder y la sexualidad.

Los motivos expuestos –odio, venganza, castigo–, así como las acciones violentas imaginadas –ajusticiamiento de la propia madre, apuñalamiento del cadáver del marido muerto– causan además conmoción en el público por ser crímenes en extremo abominables. De tal modo, este teatro de la violencia física, psíquica, simbólica y transgresiva también es un teatro violento que tiene una función dramática y teatral muy espectacular porque su forma de narrar la violencia, también es un acto violento y un ataque al lector y al público, sea este verbal y/o visual.

Conclusiones

Independientemente de las distintas formas y estéticas dramáticas y teatrales empleadas –y es precisamente por ello que caben simultáneamente en las cuatro categorías establecidas por

6 PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En: Cuatro obras políticamente incorrectas. Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p.9.

Eva Stehlik, se puede concluir que estos micro-dramas trágicos no dan respuestas a los conflictos que trazan. Pero lanzan desde el escenario un tema de la más rabiosa actualidad, un tema difícil e incluso insólito, con el propósito de sensibilizar al público respecto al problema expuesto: abusos sexuales y violencia de género como motivos de una erupción de actos violentos y frenéticos, una agresión desmesurada dirigida contra miembros de la propia familia, sentimientos de odio y venganza extremos que provienen de personajes femeninos extremos, casos posiblemente también patológicos, pero sobre todo víctimas que se liberan de la dicotomía tradicional para criticar a los representantes de una sociedad patriarcal, autoritaria, hipócrita y hasta deshumanizada. La forma brevísima de los dos micro-dramas provoca de manera perfecta la conmoción en el público mediante su fuerte y cruel estética del shock.

Un teatro de este tipo, comprometido, política y socialmente crítico e "yncorrecto", que se inscribe además en el panorama global del drama de la violencia, no busca la identificación del público con lo que ve, sino que crea una distancia máxima para plantear su intención didáctico-humanista precisamente sobre el escenario, porque el teatro, en cuanto que género literario e institución cultural, es y siempre ha sido el medio y el lugar por antonomasia para la auto-representación de una cierta sociedad, para la provocación, la autorreflexión o el juicio, con el fin de buscar soluciones a problemas que se antojan irresolubles.

Referencias bibliográficas.

BERARDINI, Susan. "Ni una menos: perspectivas sobre la violencia de género en el teatro reciente de Juana Escabias y Diana de Paco." *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, vol. 20, pp. 99-106, 2015.

CAMPOS, Jesús. ¡breve, breve! ¡brevísimo!. Madrid: Ediciones Antígona, 2015.

ESCABIAS, Juana. *Tu sangre sobre la arena*. En: Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.). *Literatura Española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces-UNED, pp. 285-287, 2011.

ESCABIAS, Juana. *Crimen imperfecto*. En: (id.). *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Con prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 129-136, 2015.

ESCABIAS, Juana. "Violencia por motivos sexuales en mi obra". En: *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2018 [en prensa].

GARCÍA-PASCUAL, Raquel. "La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: Un acercamiento". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 40 (2), pp. 125-150/623-648, 2015.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Barcelona: Castalia, 2013.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En: *Cuatro obras políticamente incorrectas.* Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 9-15, 2015.

REDMOND, James (ed.). *Violence in Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ROMERA CASTILLO, José (ed.). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2011.

SERRANO, Virtudes. "Juana Escabias: pasión, esfuerzo, compromiso". *Estreno*, vol. 39.2, pp. 9-26, 2013.

STEHLIK, Eva. *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater*. Hildesheim: Olms, 2011.

Cerstin Bauer-Funke. Es catedrática de Filología Románica en la Universidad de Münster. Sus principales áreas de investigación comprenden la literatura francesa del siglo XVIII y XX-XXI, así como la literatura española del Siglo de Oro y de los siglos XX y XXI. Entre sus publicaciones dedicadas a la literatura española cabe mencionar numerosos artículos sobre el teatro del Siglo de Oro, el teatro del siglo XX (Foxá, Aub, Torrente Ballester, Buero Vallejo, Gómez-Arcos y los dramaturgos de la mencionada Generación Realista), el teatro y la narrativa contemporáneos (Resino, Tusquets), la literatura y cultura mexicanas del siglo XX. Recientemente ha editado *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim 2016.

Sinopsis del artículo. Este artículo se basa en las categorías establecidas por Eva Stehlik en su libro *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater* (2011) sobre la tematización y estetización de la violencia en el teatro español contemporáneo, para analizar dos micro-dramas de Juana Escabias en los que trata el tema de la violencia. Concretamente, se analizan las distintas formas y funciones de la violencia en *Tu sangre sobre la arena* y *Crimen imperfecto*. Interesan asimismo la forma y la estética dramáticas empleadas por la dramaturga para plantear su reflexión crítica sobre las diversas facetas de la violencia.

Las voces del otro en *Babel*, de Juana Escabias

Helen Freear-Papio (College of Holy Cross, Massachusetts, EEUU)

"Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tossed to me.
I lift my lamp beside the golden door".[1]

Juana Escabias, como explica Jerónimo López Mozo, "es mujer de muchas vocaciones y que a todas dedica pareja atención"[2] y en un breve recorrido por su *curriculum vitae* destaca la naturaleza polifacética de nuestra dramaturga. En cuanto a su preparación académica, Escabias se licenció en Ciencias de la Información/Comunicación/Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y más recientemente se ha doctorado en Filología en la UNED (Premio Extraordinario de Doctorado). Pasó sus primeros años tras licenciarse trabajando como periodista internacional, pero, desde 1999 ha dedicado su vida al teatro. Además de ser una dramaturga publicada, estrenada y premiada, es profesora de Arte Dramático en Madrid, ha fundado su propia compañía, Teatro Sonámbulo, es directora e investigadora teatral y fue presidenta del Comité de Teatro de UNESCO.[3] Escabias escribe un teatro comprometido; un teatro a veces abiertamente político y otras veces mucho más íntimo. De

1 Versos del poema de Emma Lazarus, "The New Colossus" (1886), inscritos en la Estatua de la Libertad, Nueva York. Mientras escribía este artículo, Donald Trump firmó dos órdenes ejecutivas que prohibían la entrada de personas de ciertos países árabes a Estados Unidos. Me parece, pues, muy apropiado recordar estos versos de Emma Lazarus.

2 López Mozo 7.

3 Véase Martín Clavijo y Bueno para una descripción más detallada de su curriculum.

hecho, Virtudes Serrano ve múltiples compromisos en sus obras, por ejemplo, "con el arte porque cada obra es un experimento literario y estructural; con el público, al que enfrenta con verdades incómodas con las que convive y no desea ver; consigo misma, imponiéndose retos que la llevan al más difícil todavía en cada una de sus creaciones".[4] Sus dramas suelen ocurrir en un mundo reconocible, poblado de personajes complejos, quienes, según López Mozo, "no son simples retratos, sino radiografías que [nos] muestran su interior".[5] Lourdes Bueno está de acuerdo y observa un "inquebrantable compromiso con el ser humano" en el teatro de Escabias. Según Bueno, "las cuestiones sociales y políticas que denuncia, sin tapujos, en sus textos"[6] son muchas e incluyen las relaciones amorosas insanas, el tráfico ilegal de personas, la marginación, la ironía de la incomunicación en nuestro mundo tan interconectado, la violencia de género y la violencia provocada por la inestabilidad económica, la pobreza y la ambición. Escabias aclara los fines de su teatro en una entrevista con Martín Clavijo: "mi propuesta global como artista es hacer reflexionar al lector/espectador, colocarle delante de los ojos las grandes cuestiones del hombre de todos los tiempos para sacudirle y hacerle crecer […]. Haciendo pensar a los demás consigues que sus mentes se abran y crezcan. […] Que el arte haga progresar el mundo: nuevos lenguajes para traer nuevas temáticas".[7] Queda claro, entonces, que estamos ante una dramaturga que quiere involucrarse e involucrarnos en nuestro momento histórico, que quiere poner de relieve los problemas actuales y que quiere que no hagamos la vista gorda, sino que prestemos atención y que no ignoremos a los que más necesitan nuestra ayuda.[8]

En *Babel*, una de las obras más recientes de nuestra dramaturga, Escabias plantea esta 'propuesta global' directamente, a través de las historias de una serie de víctimas de la crisis migratoria actual. Para entender mejor esta obra corta pero incisiva, es

4 Serrano 22.

5 López Mozo 15.

6 Bueno 140.

7 Bueno 313.

8 En las palabras de López Mozo, su teatro sirve como "un mapa muy preciso de los males de nuestra sociedad" (15).

pertinente reconocer y entender la relación estrecha y permeable que existe entre Juana Escabias-dramaturga y Juana Escabias-periodista. Como explica Escabias misma: "en el pasado trabajé como periodista, he cruzado en solitario países africanos, sudamericanos y árabes, he presenciado guerras y conflictos armados de menor envergadura, grandes hazañas y acciones miserables, y he conocido a multitud de personalidades y a infinidad de seres anónimos que me han impresionado y me han enseñado mucho".[9] Estas lecciones desafiantes informan toda su creación teatral desde la elaboración de sus personajes hasta la manera en la que se acerca a los problemas presentados. Percibimos la influencia de estas experiencias periodísticas, sobre todo, en los dramas que tratan eventos sacados de la realidad. La vemos, por ejemplo, en *Cautivas* y *España 1940*, dos obras ubicadas en las cárceles de la posguerra española. No obstante, esta intertextualidad con el periodismo alcanza otro nivel en *Babel*, porque vemos historias verdaderas y dolorosas sacadas de las páginas de los periódicos o del telediario o de la pantalla del ordenador y sus devastadoras imágenes acompañantes que no podemos borrar de nuestra conciencia.

Como ha apuntado Escabias, "los títulos de mis obras son a menudo de un alto contenido simbólico"[10] y es claramente el caso de la obra presente. Babel fue el nombre bíblico de Babilonia, ciudad de Mesopotamia (el actual Iraq) y famosa por su mítica torre. Como nos cuenta *La biblia* (Gen. 11, 9), los descendientes de Noé querían construir una torre tan alta que alcanzara el cielo para que pudieran ser como Dios. Dios se enfadó al ver su arrogancia y orgullo desmedido y decidió castigarlos. El castigo fue un caos lingüístico. De repente, todo el mundo dejó de hablar una lengua común. En cambio, hablaban tantos idiomas distintos que no se entendían y no pudieron organizarse para terminar la torre. Hoy en día se usa la palabra *babel* para describir una situación de desorden o confusión, y específicamente para hablar de una confusión de sonidos. No es de extrañar, entonces,

9 Martín Clavijo 308.
10 Martín Clavijo 318.

que se oigan en *Babel* una serie de voces distintas de las múltiples víctimas (y de algún opresor) de la crisis migratoria actual.

Babel, con su título bíblico, simbólico, también comparte otra intertextualidad fundamental con *Las suplicantes* de Eurípides. Como ha observado de Paco Serrano, se ve claramente la influencia de los maestros griegos en los temas universales que los dramaturgos contemporáneos escogen: "los temas puestos a debate o denunciados en las tragedias [modernas] siguen siendo los mismos: la libertad, la injusticia, el abuso del poder y los límites de este, las relaciones entre hombres y mujeres, entre opresores y oprimidos etc.".[11] En *Las suplicantes*, Eurípides elige como temática el gran sufrimiento producido por las guerras y el debate moral entre la tiranía y la democracia. Los temas universales que Escabias desarrolla en *Babel* son parecidos. Comparte con Eurípides su enfoque hacia las víctimas inocentes, las suplicantes modernas, de unos de los conflictos más devastadores de nuestro tiempo: las crisis migratorias provocadas por las guerras en Siria y en otros países del Medio Oriente y también incitadas por la violencia y la pobreza en las Américas. Bueno, ha observado que Escabias casi siempre escribe su teatro "desde la propia perspectiva de las víctimas, revelándonos sus historias, sus problemas, sus inquietudes y, por encima de todo, su fuerza de voluntad.[12] Oiremos, entonces, a la gente inocente, las víctimas colaterales, que han hecho viajes peligrosos y a los hombres que los explotan, aprovechándose psicológica y económicamente de ellos. Los mensajes que yacen debajo del mensaje más obvio, el de la explotación de la gente más vulnerable, son los de la pobreza, el peligro del capitalismo no regulado y la falta de derechos humanos básicos en muchas partes del mundo.

Este diálogo con Eurípides no solo se limita a la temática. Escabias también pone sobre las tablas algunos de los personajes típicos de la tragedia griega: el coro griego y el mensajero (heraldo). En el teatro griego, el coro posee múltiples funciones: amplifica los detalles corrientes convirtiéndolos en verdades universales; sirve como un público ideal porque manipula y guía

11 De Paco 2003, 41.
12 Bueno 140.

las reacciones de los espectadores; actúa como mediador entre actor y espectador; o simplemente cumple una función decorativa entre los cambios de escena.[13] En *Las suplicantes*, los personajes más importantes son las mujeres del título, las madres que solo querían enterrar y honrar a sus hijos/soldados muertos. Juntas, estas mujeres forman EL CORO DE MUJERES ARGIANAS, un fuerte personaje colectivo. Es significativo observar que, hacia el final de la obra, este coro se divide en dos semi-coros, un coro de mujeres y otro de niños, para que el público oiga los lamentos de todas las víctimas (madres, esposas e hijos). En *Babel*, también hay un coro de las víctimas de guerras modernas y se llama EL CORO DE SUPLICANTES, haciendo eco al título de la obra de Eurípides. No obstante, para que haya un babel, hacen falta más voces particulares, así que EL CORO DE SUPLICANTES de Escabias se subdivide también, pero no en un semi-coro, sino en múltiples personajes individuales: UNA NIÑA, REEM, BERISHNA, UN NIÑO, UNA MUJER, UN HOMBRE, UNA MADRE, UN PADRE, EL JOVEN, LA JOVEN, y UNA MUCHACHA. Como ha observado de Paco Serrano, este deseo de "transformar y adaptar el significado de los coros griegos" a las necesidades del teatro moderno, es algo presente en muchas obras del teatro español contemporáneo.[14] Veremos cómo esta nueva estructura polifónica servirá para abrir el tema de la obra a múltiples perspectivas igualmente válidas e importantes, dando voz a todos los otros que se quedan atascados en la crisis vigente.

El otro personaje/tipo que *Babel* comparte con *Las suplicantes* es el del mensajero/heraldo. Parafraseando la definición de Park Poe, el mensajero es un testigo de la historia que narra, habla con otros personajes o con el coro y describe los eventos que ocurren fuera del escenario con el fin de avanzar el argumento.[15] Barret destaca otra característica importante del mensajero, la de parecer ser imparcial, no ofreciendo un comentario crítico sobre los eventos que describe: "while there is on the whole, a strong identification of speaker and speech in tragedy, the mes-

13 Véase el artículo de Albert Weiner sobre los múltiples papeles del coro griego.
14 De Paco Serrano 2009, 236.
15 Park Poe 360.

senger, in sharp distinction, offers a narrative that in general is conspicuously dissociated from any particular point of view […] freeing his narrative to a considerable degree from the partiality that defines the speech of the other *dramatis personae*".[16] En *Las suplicantes*, un heraldo tebano y un mensajero ateniense avanzan la acción del drama, en *Babel* es EL MENSAJERO DE LOS DIOSES quien desempeñará un papel parecido, pero más elaborado. Es muy común que el argumento en el teatro posmoderno no siga una narración lineal y este es claramente el caso en *Babel* porque Escabias ha armado una serie de historias sueltas, unidas por un hilo narrativo, la explotación del otro. Le toca al MENSAJERO DE LOS DIOSES añadir más información, clarificar y sutilmente guiar al público entre el babel creado por esta estructura compleja. Como se explica en la introducción a *Babel*, EL MENSAJERO DE LOS DIOSES es "intérprete autorizado del drama, cronista que cruza las fronteras y ejerce el arte de la hermenéutica al testificar los acontecimientos, recordar las leyes y declaraciones de los organismos internacionales, amplificar datos y estadísticas y denunciar la violación sistemática de los derechos humanos en todas esas partes del mundo por las que transita".[17] Este personaje, entonces, alcanzará un protagonismo en *Babel* que no tenía en el teatro griego clásico a pesar del hecho de que nunca entra en un diálogo directo con los otros personajes.

La obra abre con las acotaciones iniciales que indican la presencia de una "sucesión interrumpida de imágenes en movimiento y fotografías fijas del éxodo migratorio que desborda las fronteras europeas en el año 2015 después de Cristo".[18] Con estas imágenes como trasfondo, se oye la voz colectiva del CORO DE SUPLICANTES que se expresa en un lenguaje sumamente poético. Esta voz comunal se dirige a su interlocutora muda, Europa, en primera persona plural, exigiendo que esta escuche sus historias de viajes peligrosos, lamentos, guerra y destrucción. La utilización de la forma de nosotros involucra al público directamente porque nos mete en la piel del otro desde el principio. Este

16 Barret xvii.
17 Fernández Soto y Checa y Olmos 46.
18 Escabias 251.

'nosotros' se tutea con una Europa que se ha convertido en un espacio enorme y amenazador, en un personaje perturbador en vez de ser una utopía. Esta imagen de Europa destruye el sueño de los refugiados de recibir una cálida bienvenida al llegar a la tierra prometida. Se ve el lado oscuro de Europa en esta descripción por parte del CORO DE SUPLICANTES: "te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte. Desde la barquichuela que nos ha conducido hasta ti te hemos visto aproximarte a nosotros y volverte imponentemente extensa, Europa".[19] La sugerencia de que Europa sea un lugar inhospitalario crea grandes problemas para el lector/espectador europeo. Debe decidir con quién se alineará: con los refugiados sin tierra y sin derechos humanos básicos, o con una Europa prepotente que no recibe a esta gente con los brazos abiertos. Esta división entre 'nosotros' y 'Europa' es una dicotomía insostenible que se colapsa en sí durante la obra mediante la exposición de una serie de poderosas historias individuales que se yuxtaponen con unas presentaciones más frías y mecánicas de los 'hechos' en boca del MENSAJERO DE LOS DIOSES. Es una batalla épica y trágica entre la verdad que se vive y la verdad que se lee, entre la compasión y la fatiga de compasión, entre un mundo rico que ignora la angustia y otro pobre que la vive diariamente.

La primera voz individual, la de UN NIÑO, nos viene desde la muerte y resulta ser la voz de una de las víctimas más inocentes de la crisis migratoria: Aylan Kurdi.[20] Si su nombre no resulta ser familiar, todos hemos visto la foto de su cuerpo. Es el niño sirio de tres años cuyo cadáver trajo la marea, depositándolo en la arena de una playa turca. Es una de las imágenes más icónicas y más devastadoras del conflicto sirio y el desplazamiento resultante de miles de sus gentes. El niño parece estar dormido, en la postura dulce y típica de los pequeños. Pero no duerme. Se ha muerto ahogado cuando el barco en el que viajaba con sus padres y hermano se hundió. Es interesante que Escabias decida no nombrar a Aylan hasta la última oración de su intervención. El nombre universal, UN NIÑO, precede su dis-

19 Escabias 252.

20 Véase el artículo de Cruz para los detalles de la muerte de Aylan Kurdi.

curso y así Escabias da a Aylan el poder de representar a todos los niños inocentes que han muerto en este conflicto. En vez de proporcionarle a Aylan una voz que corresponde a su edad, Escabias le dota de un habla más madura y este cambio es también de gran efecto dramático. El monólogo abre con una descripción muy poética y bella por parte del niño –si tal cosa pudiera ser – mientras se está ahogando en el agua: "Nos conducían a la tierra prometida cuando la embarcación se hundió en el mar. La mano de mi madre se me escurrió entre los dedos. Las olas me engulleron, me condujeron al fondo. El agua es un cristal en movimiento delante de mis pupilas. Sumergido en lo profundo vi caballitos de mar y estrellas que se movían".[21] El lenguaje lírico nos hechiza durante unos segundos con su belleza, pero la fea realidad dura se impone rápidamente: "Después la luz se apagó. Por la tarde, las olas me arrastraron a la orilla. Mi cuerpo yace en tu playa. Embarrancado en la arena finalizó para mí la travesía".[22] Ahora el niño muerto hace con palabras lo que hizo la imagen de su cuerpo muerto: nos echa en cara la triste destrucción innecesaria de su inocencia, de su futuro, de su vida. Sus palabras conmoverán incómodamente al público:

> Aún no sé escribir mi nombre, pero tú lo has leído en el periódico. Ellos lo escriben por mí. Han llevado mi nombre hasta **tus manos**, hasta **tu casa**. Sobre el inmaculado mantel en el que vas a tomar **tu desayuno** alguien dejó las hojas de un periódico y en ellas mi retrato, un cadáver de sesenta y dos centímetros de largo encallado en las arenas de **tu costa**. Acompañé **tu café**. Mudé el trabajado equilibrio emocional con el que te despiertas cada día gracias a **tu terapéutico dominio** de la meditación.[23]

21 Escabias 252.
22 Escabias 252.
23 Escabias 252, énfasis mío.

Escabias nos toca la cuerda sensible emocional y lingüísticamente en este monólogo. El niño desterrado y muerto nos habla directamente, invitándonos a sentir su pena. El empleo intencional del posesivo 'tu' ('tu café' y 'tu costa' por ejemplo) en vez del artículo definido, tiene grandes repercusiones en la recepción del discurso por el público. Exige que el lector/espectador sea esta persona que abre su periódico para ver esta foto inolvidable en el santuario seguro de su propia casa. Hace patente el hueco enorme entre el 'tú' y el 'yo'. Aylan termina su discurso, reconociendo el poder de su historia: "mi retrato, un cadáver de sesenta y dos centímetros varado sobre tu playa, se ha quedado clavado en tu retina. Ahora tú también aúllas mi nombre Aylan Kurdi, el apellido de mis antepasados, un nombre que todavía no sé escribir, ni leer".[24] Es teatro sumamente poderoso.

El vals lingüístico continúa con la primera intervención del MENSAJERO DE LOS DIOSES. Responde indirectamente al monólogo de Aylan, comunicando, sin signos de puntuación, las palabras de otros personajes, en este caso las del policía guardacostas. Explica: "el policía guardacostas que recogió el cadáver del niño de tres años Aylan Kurdi ha manifestado: cuando lo tomé en mis brazos pensé en mi hijo".[25] La discrepancia entre esta declaración esencial y el lenguaje poético, emotivo y poderoso de Aylan es muy fuerte. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES comunica nueva información sin inflexión, casi mecánicamente y esta yuxtaposición de emoción y razón crea gran tensión dramática. Es un patrón que se repetirá a lo largo de la obra. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES nunca entra en diálogo directo con los miembros del coro, solo ofrece más hechos y es así como Escabias nos comunica las repercusiones tremendas de la opresión y la violencia.

La siguiente historia, narrada por UN HOMBRE y UNA MUJER, en primera persona plural, captura el terror de una travesía típica. Escabias deja de lado la poesía y emplea un lenguaje coloquial mucho más directo. Manipula el lenguaje para acelerar y desacelerar el tiempo narrativo del monólogo. Por ejemplo, em-

24 Escabias 252-53.
25 Escabias 253.

pieza la historia usando frases muy cortas para reproducir lingüísticamente las sensaciones de desesperanza, agobio y miedo de su narradora al subir al barco: "Nos montaron en una lancha a las diez familias. Protestamos. No podrá con tanto peso. Hemos pagado muy caro por pasar. Que se hagan dos viajes. El conductor de la embarcación dijo que solo habría un trayecto: quien baje de la barca se quedará en tierra para siempre. Todos callamos".[26] Vivimos con los refugiados este viaje tan peligroso por mar. Hacia el final del viaje, cuando parece que el barco se va a volcar por exceso de peso, el tiempo se desacelera y esta parálisis temporal se crea por medio de la repetición: "Ni siquiera respirábamos por miedo a que la embarcación volcara. Trascurrieron millones de segundos. La tierra estaba cada vez más cerca".[27] Cuando la familia, por fin alcanza, tierra firme, el alivio del público es casi palpable.

Las dos siguientes historias cortas se sacan también de los noticieros y Escabias las enlaza para destacar la conexión entre ellas. Esta vez es EL MENSAJERO DE LOS DIOSES el que nos presenta a REEM,[28] una niña palestina que "rompió a llorar delante de la canciller alemana Ángela Merkel, tras escuchar de boca de la propia mandataria que muy probablemente ella y su familia serían expulsados de Alemania".[29] EL MENSAJERO DE LOS DIOSES recrea la entrevista incómoda en su estilo frío y directo y deja que la Merkel se condene con sus propias palabras: "A veces la política es dura, respondió Merkel, Alemania no puede acoger a todas las personas procedentes de campos de refugiados ya que generaría un efecto llamada para miles de personas del continente africano".[30] REEM responde: "Si expulsan a mi familia del país no podré ir a la escuela ni a la universidad. ¡Quiero estudiar!"[31] EL MENSAJERO DE LOS DIOSES no ofrece más comentarios y, en cambio, otra niña responde como si escuchara a REEM: "es lo que yo le dije a mi padre y a mi abuela:

26 Escabias 253.
27 Escabias 253.
28 Se puede leer los detalles de la conversación entre Merkel y Reem Sahwil en el artículo de Connolly.
29 Escabias 253-54.
30 Escabias 254.
31 Escabias 254.

quiero estudiar".[32] Esta voz es la de BERISHNA, una niña afgana de diez años.[33] Fue violada por el Mulá de su mezquita local a donde iba a estudiar. Ella nos transmite las palabras escalofriantes de su violador: "Si cuentas una sola palabra de lo que ha sucedido, mandaré que te azoten y que te decapiten por libidinosa, me dijo el Mulá. Eres lasciva. Eres pecaminosa".[34] BERISHNA vuelve a casa sangrando y su madre la lleva al médico. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES narra lo que pasa después. Su discurso podría haber sido extraído de cualquier periódico. Explica que la pediatra que ha tratado a BERISHNA: "ha recibido amenazas de las milicias locales vinculadas a los grupos religiosos extremistas para que la devuelva a su familia, cuya intención es matar a la pequeña para limpiar con sangre la vergüenza de lo que ha sucedido. La pediatra pide la intervención de Naciones Unidas para salvar la vida de la niña".[35] No ofrece comentarios, no demuestra compasión, simplemente cuenta lo sucedido. Estas son las historias impactantes de dos niñas que solo querían estudiar. El hecho de que Escabias decida narrar estas historias paralelamente, le permite sugerir que, si REEM volviera a Paquistán, sería muy posible que sufriera un destino parecido a BERISHNA. Los dos monólogos sirven para poner de relieve la magnitud del problema de lo que pasa cuando se niegan los derechos humanos básicos a las personas, cuando existen tantos pobres sin acceso a una educación y cuando no tratamos con dignidad y respecto a las mujeres.

A partir de las historias de AYLAN, REEM y BERISHNA, EL MENSAJERO DE LOS DIOSES cogerá más protagonismo, pero sin comprometer nunca su estilo cuasi-periodístico, directo y sin emoción. Abrirá el alcance de la obra porque ahora es él quien dirige el argumento, en vez de seguirlo pasivamente. Ahora, involucra desvergonzadamente a los gobiernos de los EEUU y México y describe la situación horrenda de los niños que se deportan diariamente de estos países: "todas las sema-

32 Escabias 254.

33 Se puede leer la historia de Berishna en este artículo de *ABC News*: http://www.abc.es/internacional/20140726/abci-afganistan-nina-mula-201407261305.html 20/04/2017.

34 Escabias 254.

35 Escabias 254-55.

nas cientos de niños son deportados y devueltos a sus países de origen en Centroamérica y Sudamérica. Los niños regresan a las mismas miserables condiciones sociales por las que inicialmente migraron, sin que se tengan en cuenta los riesgos a los que quedan expuestos".[36] Pero no para aquí. En la misma voz directa, EL MENSAJERO DE LOS DIOSES da al público los datos básicos de las leyes de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y el Protocolo de las Naciones Unidas sobre el Estatuto de los Refugiados de 1967, que existen para evitar que ocurra este tipo de atrocidad. Ofrece la definición extendida y detallada de lo que significa ser refugiado bajo la ley internacional y narra la parte que afecta directamente a los niños: "la observación general 6 del Comité de Derechos del Niño establece que, aun cuando no sea elegible para asilo, si corre riesgo no puede ser devuelto al país de origen. Es una ampliación del principio esencial del derecho internacional de *non-refoulment* (no devolución) para el caso de niños y niñas".[37] Es claro que no se respetan estas leyes y es fascinante como Escabias comunica este hecho. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES lee palabra por palabra las partes relevantes de estos estatutos. No tiene que criticar directamente a los que violan estas leyes porque los testimonios de las víctimas (y como veremos, también de los opresores) leídos con estas normativas en mente, tienen mucho más impacto en el público.

La última historia de las víctimas de las políticas, e igualmente de la falta de políticas migratorias coherentes, es la de dos hermanos jóvenes que se han escapado de Siria después de perder al resto de su familia y todas sus pertenencias en la guerra. En vez de arriesgarse a atravesar el mediterráneo, decidieron seguir una ruta supuestamente menos peligrosa, por tierra, por el norte, por Rusia para llegar por fin a Noruega, su destino final. Es la intervención más larga de la obra y los dos hermanos se turnan para narrarnos su historia. La hermana describía el viaje en tren, que se asemeja al viaje en barco descrito al principio de la obra: "El tren se llenó de gente. Se movía muy despacio

36 Escabias 255.
37 Escabias 255.

por miedo a descarrilar".[38] Sobrecargado, el tren viajaba solo de noche para evitar la confrontación con las milicias rebeldes. Ella tenía que vestirse de varón: "Si los rebeldes nos asaltaban durante el trayecto moriría degollada, como todos los viajeros del convoy, pero no sería violada por la tropa durante meses enteros para después acabar decapitada".[39] El hermano continuaba la historia, contando como una familia rusa les ayudó una vez que bajaron del tren: "En la frontera, una mujer nos regaló comida y ropa para abrigarnos. Tardaréis mucho en llegar al norte. Dormimos en su granja varios días y le ayudamos a recoger la cosecha. Con su carro y su caballo llegamos a la casa de su hermana, en las montañas. Entregamos al animal, para que lo devolvieran a su dueña, y nos marchamos a pie. El marido nos regaló mantas para el camino y botas para el agua".[40] Es la única muestra de compasión que se ve en toda la obra y merece su espacio. Estos campesinos generosos de la Rusia rural, que no tenían mucho, hacían todo lo posible para ayudar a los dos jóvenes refugiados. Pedían algo a cambio, por supuesto, pero no se aprovechaban de la situación. Fue un negocio limpio y decente que los jóvenes honraron. No iban a tener igual suerte en lo que quedaba del viaje. Cuando llegaron por fin a Nikel, Rusia, tuvieron que hacer el paso fronterizo en Storskog, en el Ártico,[41] en bicicleta: "el precio a pagar por dos mugrientas bicicletas era todo el dinero que mi hermana y yo habíamos conseguido sacar de Siria: seis mil dólares".[42] Los refugiados que quieren cruzar la frontera entre Rusia y Noruega, tienen que hacerlo por bicicleta debido a una serie de restricciones impuestas por estos dos países. Rusia, por ejemplo, prohíbe que se cruce su frontera a pie, debe cruzarse sobre ruedas, mientras que en Noruega la ley dice que "si uno intenta cruzar en auto con gente que no tiene su documentación en regla, se arriesga a ser investigado por tráfico de personas".[43] Los dos jóvenes, por lo tanto, no tuvieron más remedio y com-

38 Escabias 256.

39 Escabias 256.

40 Escabias 258.

41 Vale la pena abrir un mapa para ver las distancias y el terreno peligroso de este viaje inimaginable.

42 Escabias 258.

43 Arturo Wallace explica estas leyes para los lectores de la *BBC*.

praron las bicicletas. Cuatro horas más tarde llegan a Noruega y aguardan la resolución de su solicitud de asilo en un centro de acogida.

Esta vez, Escabias no pide al MENSAJERO DE LOS DIOSES que avance el argumento, lo hace a través de la voz del antagonista de la obra, EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS. Hemos oído las palabras crueles del barquero de la travesía y del Mulá que violó a BERISHNA, por boca de sus víctimas, pero ahora oiremos directamente a alguien que ha tomado la decisión consciente de defraudar a gente sumamente vulnerable. Otra vez, nada es tan blanco y negro como parece. En esta descripción de cómo llegó a montar un negocio de bicicletas para aprovecharse económicamente de los refugiados sirios, es obvio que EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS también es víctima de sus circunstancias. No es que Escabias lo quiera perdonar, no, en absoluto, es que la autora usa la situación para hacer una crítica velada de las causas y los efectos de la pobreza, un tema que sabemos le preocupa mucho. La historia del TRAFICANTE DE ESCLAVOS muestra la ambición de un hombre pobre que aprendió a tomar ventaja de la gente de otro hombre pobre, su abuelo. Como dice Escabias en una entrevista, "La pobreza no existe de forma natural, es un estado artificial creado por hombres como fórmula para dominar a otros. En ella, se encuentra el origen de los abusos de todo tipo".[44] El abuelo sacó provecho de una sequía para subir el precio de la harina y vender su pan a precio alto a los criados de las casas opulentas. "Cuando "alguna mujer mugrienta aporreaba la puerta de mi abuelo suplicándole alimento para saciar el hambre de sus hijos, él instaló rejas y perros alrededor de su finca para no volver a ser incomodado".[45] Esta falta de compasión, de empatía, como explica Escabias, existe porque la pobreza es parte integral de la "violencia innata a la lucha de clases sociales y la promoción social que nos convierte en depredadores de otros seres humanos a través de primitivos instintos de supervivencia camuflados bajo académicas denominaciones

44 Martín Clavijo 321.
45 Escabias 259.

como la ambición".[46] De tal palo, tal astilla y cuando EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS ve la demanda de bicicletas por parte de los refugiados, las compra todas. Es un círculo vicioso de violencia, ambición y pobreza.

Las últimas dos páginas de *Babel* son una conversación incómoda[47] entre EL MENSAJERO DE LOS DIOSES, EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS, UNA MUCHACHA y EL CORO DE SUPLICANTES. Ahora que hemos escuchado a las víctimas individuales, Escabias empieza a atar cabos más universales mientras lleva la obra a su conclusión. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES empieza esta última parte de la obra y vuelve a centrarse de nuevo en la situación de las víctimas actuales, ofreciendo una serie detallada de hechos y estadísticas escalofriantes de la crisis europea en su tono directo e impasible.[48] EL CORO DE SUPLICANTES, suplica y ruega a Europa que acepte a esta gente tan vulnerable: "pálida Europa, consiente teñir tu faz con la de los oscuros forasteros que llegan hacia ti, muda el claro color de tus cabellos para volverlos negros y encrespados, acógenos en tu seno."[49] Escabias ha recogido el guante y pone en primer plano el racismo inherente en la crisis migratoria actual: una Europa blanca que se niega a aceptar, que rechaza al otro de piel oscura. EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS vuelve a la conversación para enfatizar aún más este racismo. Ya no es un campesino ruso que vive estafando a los pobres refugiados sirios, se ha convertido en un descendiente de un traficante de esclavos negros, llevados desde África a las Américas en barcos. Es un desdoblamiento malévolo que une a los continentes en su maltrato hacia el otro. Su discurso sobre el pasado de los Estados Unidos no solo sirve para conectar la crisis de inmigración europea de nuevo con

46 Martín Clavijo 313.

47 Uso la palabra conversación aquí, aunque, en realidad no es una conversación tradicional: son las voces de los varios personajes que hacen comentarios pero que nunca responden directamente a sus interlocutores.

48 Los resumo aquí: 600.000 personas han cruzado el mediterráneo en pateras en un año; este éxodo solo es comparable al que provocó la Segunda Guerra Mundial; la estación de tren de Keleti, Budapest, ha recibido 3.000 inmigrantes en una sola mañana; se encontraron 72 cadáveres de hombre, mujeres y niños abandonados en un camión frigorífico en Austria; 2.000 refugiados sirios macharon a pie desde Budapest a Austria buscando asilo; Nueva ley húngara que prevé hasta tres años de cárcel para quien cruce sus fronteras de forma ilegal; Otro proyecto de ley húngaro para la construcción de un muro en la frontera con Serbia para impedir la entrada de inmigrantes (Escabias 259-260).

49 Escabias 260.

la de los Estados Unidos, sino que pretende ofrecer un poco de contexto histórico. Explica, en lenguaje muy indirecto y florido: "el abuelo del bisabuelo de mi tatarabuelo coloreó los estados y ciudades del nuevo mundo con negros africanos. La mercancía se transportaba en sólidos navíos, encerrada en la bodega".[50] El racismo se esconde bajo imágenes engañosas, pero no se puede evitar el mensaje. Continúa defendiendo la esclavitud con una declaración "el nuevo continente prosperó como resultado"[51] de esta mano de obra 'gratuita'. Una consecuencia directa de esa prosperidad fue que Estados Unidos pudo abrir sus puertas primero a "familias de famélicos colonos [que] llegaron al nuevo mundo buscando prosperidad para sus hijos. Provenían de la lejana Europa, desangrada por el hambre, la peste, la pobreza y la intolerancia religiosa. Mucho después continuaron llegando familias y familias de pálidos colonos europeos huyendo de la miseria o la guerra".[52] EL TRAFICANTE DE ESCLAVOS ofrece unos 'hechos alternativos'[53] al público, una interpretación repugnante de la historia, mientras encubre, hasta glorifica la esclavitud como algo positivo, en términos económicos, para el país. No reconoce la hipocresía de sus palabras. Para él, una vida blanca valía y todavía vale más que una vida negra.

EL MENSAJERO DE LOS DIOSES cierra la obra volviendo la mirada histórica hacia España, en un intento de llevar su mensaje a las orillas del país de origen de nuestra autora. Describe una ceremonia reciente para conmemorar la huida de 3.000 republicanos de España en barcos hacia Argelia, buscando asilo, al final de la Guerra Civil Española en 1939. Otra vez, sin ofrecer su opinión, simplemente dice que los descendientes de esos republicanos querían recordar a los españoles "que se refugiaron en Argelia huyendo de la barbarie de la guerra en España".[54] Es un recordatorio de que lo que se siembra, se cosecha. Cuando 'los

50 Escabias 260.

51 Escabias 260.

52 Escabias 260.

53 Otra vez, los paralelos con lo que está pasando en los Estados Unidos ahora mismo son escalofriantes: https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/01/22/how-kellyanne-conway-ushered-in-the-era-of-alternative-facts/?utm_term=.18fea5784adf 20/04/2017.

54 Escabias 261.

otros' españoles, los republicanos que perdieron la Guerra Civil, necesitaron ayuda y refugio, los argelinos abrieron sus puertas; ahora EL MENSAJERO DE LOS DIOSES insinúa que le toca a España devolver el favor.

Por medio de un babel de voces, Escabias ha creado un mosaico dramático que resume el pavor de la crisis migratoria actual. Pone de relieve el gran alcance de la destrucción provocada cuando no valoramos la vida de cada ser humano de la misma manera. Primero, hace falta oír y ver a las víctimas inocentes, a la gente que ha tenido que huir de su patria y emprender viajes sumamente peligrosos para llegar a lo que piensan que será la tierra prometida. Estas víctimas no tienen poder político, social ni económico; son marginadas por el color de su piel y porque nacieron donde nacieron. Escabias combina sus palabras con imágenes de la crisis y exige que nos enfrentemos con la realidad incómoda de la situación inhumana vivida por los refugiados. No es suficiente indignarnos cuando leemos el periódico desde la comodidad de nuestras casas. Oímos también a la gente que se aprovecha de la vulnerabilidad de los refugiados y, por medio de estas escenas, Escabias cuestiona las raíces de la pobreza y critica el capitalismo sin trabas que permite que alguna gente prospere, tomando ventaja sobre los indefensos, en nombre de la ambición personal. Nos recuerda la triste historia de la esclavitud en los Estados Unidos y hace un paralelismo entre este período abominable y lo que está ocurriendo hoy. Entre la cacofonía producida por esta multitud de voces de víctimas y de sus opresores, se oye la voz fría, fáctica y racional del MENSAJERO DE LOS DIOSES. Su papel ha crecido desde sus raíces griegas y en esta obra sirve como la voz de la razón en un mundo indiferente. Su discurso ecuánime, equilibrado y honesto forma un contrapunto dramático poderoso y efectivo con las voces llenas de miedo, ira y angustia de las víctimas y las voces engreídas e indiferentes de los opresores.

Babel es una llamada de atención para la gente que vive en las supuestas tierras prometidas y también hasta cierto punto para los que todavía creen que existen las utopías. ¿Se oirán las súplicas de estos refugiados? ¿Lucharemos contra nuestra indife-

rencia? Como explica López Mozo, Escabias siempre apuesta por un mundo capaz de cambiar para mejor:

> Para muchos, la suya es la utopía de una visionaria. Denunciamos, como ella, el actual estado de cosas porque moralmente estamos obligados a hacerlo, pero dudamos de que nuestra voz sea escuchada y, por tanto, de la eficacia de nuestro discurso. Creemos, además, que la literatura, más allá de dar testimonio de los hechos e invitar a la reflexión, no es capaz por si sola de cambiar el curso de la Historia. Nos falta la fe y la pasión que a ella le sobran. Ella está convencida de que, desde la escritura, se puede hacer bastante más.[55]

No resulta sorprendente que Escabias plantee un destello de esperanza al final de su obra, que ofrezca la posibilidad de un futuro mejor, la posibilidad de la creación de una nueva tierra prometida. Habla UNA MUCHACHA, una voz del futuro, sin nombre y sin patria, que invita a los refugiados a su pueblo, un pueblo despoblado por su gente que ansía llenarse de vida de nuevo. [56] Suplica: "Ven a mi lado. Ven con tu familia. Llenad las casas. Cultivad los campos. Juega conmigo. Ven a ser mi amiga. Que tus hermanos sean los novios de mis hermanas. Que tus familias sean vecinas de mis familias".[57] Por medio de las palabras de una niña, Escabias muestra que la empatía, la compasión, la generosidad y la simpatía todavía existen y, por lo tanto, todavía queda esperanza para un futuro mejor.

55 López Mozo 9.

56 "Las casas de mi pueblo están vacías, no se trabajan las tierras de cultivo, no se recogen los frutos de los árboles. Muchas familias se fueron a la ciudad. La escuela se cerró porque no había alumnos. El consultorio se cerró. Nuestros padres nos llevan a estudiar a otro pueblo lejano" (Escabias 261).

57 Escabias 261.

Referencias bibliográficas.

BARRETT, James. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy (1)*. Berkley: University of California Press, 2002.

BUENO, Lourdes. "La dramaturgia de Juana Escabias o el compromiso con el ser humano". *Pygmalion*, vol. 7, pp. 129-141, 2015.

CONNOLLY, Kate. "Angela Merkel conforts sobbing refugee but says Germany can't help everyone". *The Guardian*. 16 julio 2015. https://www.theguardian.com/world/2015/jul/16/angela-merkel-comforts-teenage-palestinian-asylum-seeker-germany 20/04/2017

CRUZ, Juan. "Un niño es el mundo entero". *El País*. 4 septiembre 2015. http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/02/actualidad/1441216415_550941.html 20/04/2017.

DE PACO SERRANO, Diana M. "Los coros trágicos griegos y su reintroducción en los dramas contemporáneos". En: *Entre la creación y la recreación: la recepción del teatro Greco-Latino en la tradición occidental*. Edición de Francesco De Martino y Carmen Morenilla. Bari: Levante, 2005.

DE PACO SERRANO, Diana M. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del Siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.

ESCABIAS, Juana. *Babel*. En: *Los mares de Caronte. Dieciséis calas dramáticas sobre migraciones*. Edición de Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2016, pp. 251-61.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias". En: Juana ESCABIAS, *Historia de un imbécil*. *Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010, pp. 7-10.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. "Radiografías de seres humanos". En: Juana ESCABIAS, *Voracidad de los parques*. *Deseo*. Madrid: Huerga y Fierro, 2013, pp. 7-15.

MARTÍN CLAVIJO, Milagros. "Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena". *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 2, pp. 305-22, 2014.

OLAYA PÉREZ, Fernando. "Juana Escabias o el compromiso

teatral". *Las puertas del drama: mujeres que cuentan*. Número especial 1 del *Kiosco teatral*. http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/juana-escabias-o-el-compromiso-teatral 20/04/2017.

PARK POE, Joe. "Description of Action in the Narratives of Euripidean and Sophoclean Tragedy". *Mnemosyne*, vol. 62, pp. 357-77, 2009.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente incorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, pp. 9-15.

SERRANO, Virtudes. "Juana Escabias: pasión, esfuerzo y compromiso". *Estreno*, vol. 39.2, pp. 9-26, 2013.

WALLACE, Arturo. "Los refugiados que entran a Europa por el círculo polar ártico." 13 octubre 2015. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151012_siria_refugiados_ruta_artica_noruega_rusia_aw 20/04/2017

WEINER, Albert. "The Function of the Tragic Greek Chorus". *Theatre Journal*, vol. 32.2, pp. 205-212, 1980.

Helen Freear-Papio. Es profesora titular de Filología Española y directora del Programa de Lectores de Lenguas Extranjeras en College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos. Se doctoró en la Universidad de Connecticut con una tesis sobre la primera generación de dramaturgas españolas de la democracia y su investigación actual sigue centrándose en el teatro de las dramaturgas españolas contemporáneas, con una especial concentración en los siguientes temas: la construcción de identidad femenina, la autoría femenina, la violencia de género, la alteridad, la memoria histórica y el mito. Posee numerosos artículos, reseñas críticas y ponencias sobre las obras de Carmen Resino, Concha Romero, Lidia Falcón, Diana de Paco Serrano, Gracia Morales, Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé y Juana Escabias.

Sinopsis del artículo. Babel (2016) de Juana Escabias, trata de la gran crisis migratoria actual y es una llamada de atención a la gente que vive en las supuestas tierras prometidas de Europa y los Estados Unidos. En esta obra corta, pero impactante, se escuchan las historias trágicas de las víctimas inocentes de esta crisis: las mujeres y los niños sin poder político, social ni económico que han tenido que abandonar sus patrias para escapar de la guerra. Se escucha también a la gente que se aprovecha despiadamente de la vulnerabilidad de estos refugiados. El resultado es una obra de alcance universal en la que Escabias cuestiona los valores morales de los países poderosos, señala los peligros del capitalismo no regulado y sus efectos en los más vulnerables y critica el abandono de los derechos humanos en muchas partes del mundo. Evocando las imágenes más icónicas de esta crisis, Escabias expone la realidad inhumana en la que se encuentran estos otros.

"Lo hice por ti": de la familia y sus sacrificios (abnegación, prosperidad y la sempiterna hipocresía)

Rosana Murias (Universidad Pedagógica Herzen, San Petersburgo, RUSIA)

De todos los ángulos desde los que se puede abordar la obra de Juana Escabias, nos hemos decidido por el de las relaciones familiares, pues estas ofrecen a la autora, "interesada en todo cuanto afecta al hombre de nuestro tiempo en su doble condición de individuo y ser social",[1] un marco ideal en el que poner en juego muchos de los temas que resultan recurrentes en su universo creativo. La desigualdad, la violencia, la incomunicación, la infidelidad, la hipocresía o el abuso de poder son cuestiones que podemos encontrar en muchos de los textos de Escabias tratadas desde los más diversos puntos de vista[2] y que, en muchos sentidos, nos remiten directamente al ámbito de la familia, como así queda demostrado en las obras que hemos elegido para nuestro breve estudio. Se trata de tres piezas: *Interiores* (2010), *Crimen imperfecto* (2015) y *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* (2015); si bien nos hemos centrado especialmente en la primera de ellas, pues ofrece un mayor abanico de personajes y situaciones.

La familia es para Escabias sinónimo de conflicto. Conflicto entre padres e hijos, entre cónyuges, entre el individuo y la sociedad. Personajes en conflicto consigo mismos que, en realidad, buscan despertar la conciencia del espectador, pues "Juana Escabias nos muestra espejos deformantes en los que podemos con-

1 López Mozo, Jerónimo. "Radiografías de seres humanos". En: Juana Escabias, *Voracidad de los parques. Deseo*. Madrid, Huerga y Fierro, 2013, p. 9.

2 Podemos encontrar estos conceptos asociados a distintas piezas en el breve repaso que Lourdes Bueno hace de la obra de Escabias en "La dramaturgia de Juana Escabias o el compromiso con el ser humano" (2015).

templar nuestros déficits o nuestras carencias".[3] Por eso mismo, las situaciones puestas en escena, si bien llevadas al extremo, nos resultan *familiares*, en toda la acepción de la palabra, pues remiten a una realidad conocida por todos.

Muchos podrían haber sido los enfoques para el análisis de la cuestión aquí planteada. Nosotros hemos optado por escoger una idea, solo una, y tirar de ella como si de un hilo se tratase hasta dejar al descubierto los elementos que, a nuestro parecer, conforman la visión que Escabias tiene de la familia española. Nuestra guía ha sido la idea de sacrificio, a la que se han ido asociando otras que hemos reducido a tres: abnegación, prosperidad e hipocresía. Veamos a dónde nos lleva su análisis.

Abnegación y sacrificio

No hay duda de que los personajes femeninos ocupan un lugar central en la obra de Escabias; y también desde el prisma de las relaciones familiares su preponderancia se mantiene de modo manifiesto. Así, si queremos hablar de la familia debemos hacerlo tomando como punto de referencia a las esposas, madres e hijas que pueblan sus textos.

Es imposible hablar del papel de la mujer en la familia española de la segunda mitad del siglo XX sin detenernos en ciertas consideraciones de tipo sociopolítico, pues dicho papel estuvo durante décadas milimétricamente diseñado por un régimen, el Franquista, que tomó la familia como pilar fundamental sobre el que construir una nueva sociedad basada en preceptos fascistas y ultra católicos. La familia se concebía como garante de un orden superior y, como tal, debía ser una institución marcadamente patriarcal y cristiana en la que la mujer tenía una función meramente pasiva. La *nueva mujer* del régimen debía borrar cualquier huella de los avances alcanzados por las mujeres republicanas (derecho al voto, divorcio, matrimonio civil, aborto…). Dos instituciones de enorme poder en la dictadura se encargarían de diseñar a esa *mujer ideal*: la Sección Femenina y la Iglesia. Sirvan

3 Gutiérrez-Carvajo, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015, p. 9.

de ejemplo del modelo femenino promulgado desde el discurso público las siguientes palabras del cardenal Gomá, figura destacada de la época: "La mujer, y sobre todo la mujer cristiana […], debe ser mujer en toda la acepción de la palabra; es decir, debe ser recatada, dulce, afable, delicada, humilde; de espíritu fuerte solo para la abnegación y el sacrificio, que para estas dos virtudes cristianas y femeninas tiene buen temple el corazón de la mujer".[4] Abnegación y sacrificio son, por tanto, los principios que han de regir la vida de la mujer, en tanto que esta existe tan solo como esposa y madre. Pues,

> la mujer se concebía como un ser pasivo que debía dedicar su vida al servicio del marido en una actitud de total sumisión a su voluntad y deseos, sin derecho a una vida propia e independiente. El matrimonio y la maternidad eran las dos únicas funciones propiamente femeninas y el trabajo remunerado fuera del hogar un estado provisional y derivado de la necesidad económica, nunca del propio deseo, que habría de abandonarse una vez contraído matrimonio.[5]

No hace falta buscar mucho para encontrar en la obra de Escabias el ejemplo perfecto de la mujer educada en la primera fase del Franquismo. Nos dice la Carla del primer acto de *Interiores*, ambientado en 1961: "La palabra mujer rima con complacer, con satisfacer, con acceder, con deber… Las tías y mamá me repetían que era una hermosa misión, esposa y madre. Yo soy torpe con la casa, no cocino como la prima Laura, ni soy rápida limpiando. A los hombres les gusta sentirse atendidos […] Puede que él tuviera razón al regañarme".[6] Así, mediante el análisis de

4 GOMÁ Y TOMÁS, Isidoro. *A las señoras y señoritas: las modas y el lujo ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. Toledo: Editorial Católica Toledana, 1938, p. 186.

5 Murias, Rosana. *Carlota O'Neill. El impulso autobiográfico*. Madrid: Visor Libros, 2016, p. 91.

6 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 56.

este personaje concreto obtenemos una radiografía completa de la mujer de su época.

Carla nació en un pueblo del que emigró a la ciudad siendo joven. Se trata de un fenómeno generalizado en la sociedad española de mediados del siglo XX. De hecho, los historiadores y sociólogos coinciden en que "el primer acontecimiento demográfico reciente que podemos calificar de trascendental fue el de los grandes desplazamientos de población que se sucedieron a lo largo de los años sesenta y duraron hasta el primer quinquenio de los setenta, tanto los orientados al interior, a las regiones más industrializadas y a las grandes ciudades, como los que se dirigieron a otros países de Europa".[7] En Escabias encontramos otros ejemplos que ilustran este fenómeno, pues tanto Lucía de *Crimen Imperfecto* como Lena de *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* también viven en la ciudad pero sus orígenes están en el mundo rural. Pero no nos detendremos ahora en este aspecto, al que volveremos en el siguiente apartado, y continuamos con nuestro breve retrato del personaje de Carla. Criada en una población pequeña, recibe una estricta educación en la que el padre aparece como principal figura de autoridad:

> CARLA.- Vivíamos lejos de la plaza del pueblo. Nuestra calle era estrecha, y desde la ventana solo se divisaba la pared de los vecinos. Papá no me permitía jugar en la calle, ¿una niña de buena reputación como tú? Leía libros encerrada en casa, me asomaba a la ventana y me topaba con aquel muro de piedra. Cuando íbamos a la iglesia o a visitar al médico y contemplaba una bandada de pájaros surcando el aire, desplazándose a su antojo de un sitio a otro, me entristecía haber nacido mujer en vez de pájaro.[8]

7 Campo y Rodríguez-Brioso. "La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX". *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 100, 2002, p.104.

8 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 54.

Esa sensación de encierro, que nos remite irremisiblemente a la casa-prisión de *La casa de Bernarda Alba*, representa a la perfección la idea que de la educación de la mujer se tenía durante el Franquismo y que Carmen Martín Gaite bautizó como *enseñanzas de invernadero*:

> Las "enseñanzas de invernadero" […] pugnaban por desdibujar los contornos del mundo real. Y bajo los efectos de su anestesia, se pretendía apagar la curiosidad de la mujer por hurgar en cualquier cuestión espinosa o "escabrosa", adjetivo que se empleaba muchísimo. Mantenerse joven era distraer la atención que pudiera tender a fijarse en los detalles significativos del entorno o recabar puntos cardinales para orientarse en aquella especie de isla de ñoña bonanza, a espaldas de la geografía, la historia y la política, donde se quería recluir a las futuras mujeres del Estado español.[9]

Sin formación, sin una idea clara de lo que es el mundo, la sociedad y los hombres, aquellas mujeres, entre ellas Carla, debían enfrentarse a una realidad muy compleja, la de la España de Franco, en la que apenas existía otra salida que la del matrimonio. Y en él se cifraban todas las esperanzas de alcanzar la felicidad. Dice Carla: "Creí que casándome escaparía de aquella falta de movimiento, de ese letargo que devoraba mis días".[10] Para terminar reconociendo que "esperas un amor como el que existe en tus cuentos de hadas, pero no llega".[11]. Porque el amor, cuya condición primordial es el respeto, era por aquel entonces un objetivo muy secundario en el matrimonio y la elección de pareja se hacía en base a unos criterios que distaban mucho de ser igualitarios o responder a los gustos personales de la mujer.

9 Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la España de posguerra*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 158.

10 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 55.

11 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 57.

Cuando hablamos de la familia de la primera mitad del siglo XX debemos tener en cuenta que

> es una familia patriarcal, herencia del Antiguo Régimen, basada en el matrimonio y con una nítida separación de papeles sexuales. El hombre, titular de la patria potestad sostiene económicamente a la familia y la representa en el espacio público. La mujer tiene dominio sobre la educación de los hijos y sobre la vida patrimonial doméstica.
>
> Este tipo de familia, hegemónico hasta los años sesenta, evoluciona no obstante en muchos aspectos que constituyen la base del gran cambio que se produce a partir de aquella fecha.[12]

Y es precisamente en la década de los sesenta donde nos sitúa Escabias para presentarnos esa familia patriarcal ya obsoleta. Carla, que se había sometido sin rechistar a un marido déspota que la anulaba como persona ("Cuando él estaba delante temblabas, se te caían las cosas de las manos, se te quemaba la comida y hablabas como si fueras tartamuda",)[13] se ve ahora abandonada por él; situación que le abre las puertas a una nueva oportunidad de realización personal: volver a trabajar, ser independiente, enamorarse. Sin embargo, la lógica del sacrificio, tan inculcada en la mujer española a través de la escuela, la familia y la iglesia, no actuaba solo en el reducto del matrimonio tradicional sino que determinaba toda una actitud hacia los demás y, en general, definía el modo en que la mujer debía estar en el mundo. Ahora que ya no hay un hombre al que someterse, es la hija la que exige el sacrificio. Carla se ilusiona con la idea de comenzar una relación con un antiguo conocido, a lo que su hija María se opone

12 Vázquez de Prada, 2005: 122.

13 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 56.

de modo tajante. Y ella, que en su vida tan solo ha conocido la obediencia a los deseos ajenos, primero del padre y después del marido, se muestra incapaz de oponer resistencia. Pero, si bien los sacrificios anteriores se hacían en el marco de una relación desigual donde el hombre ejercía su poder respaldado tanto por la sociedad como por la ley y, por tanto, no debía corresponder de modo alguno, este nuevo sacrificio se concibe con la esperanza de que, al menos, sea reconocido como tal. Nada más lejos de la realidad. Carla sacrifica a su hija el que podría haber sido el amor de su vida, pero no solo no obtendrá un sacrificio similar a cambio sino que ni siquiera podrá contar con el respeto de esta, que le echa en cara su debilidad, su carácter sumiso: "No me responsabilices a mí de tus errores. Nunca te atreviste a nada. […] Cada ser humano elige libremente. Tú elegiste, ahora elijo yo, elijo a Antonio, elijo ser feliz".[14]

Carla representa una generación muy particular de mujeres, las españolas educadas en la posguerra, pero muchos de los rasgos que definen su carácter y posición en la familia perduraron (y perduran) en la sociedad española, como podemos comprobar al analizar otras obras de Escabias en las que encontramos personajes muy similares.

> *Crimen imperfecto* comparte con *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* una relación matrimonial con significativas analogías: una mujer con sentido práctico y con alguna capacidad de desenvolverse en la vida, pero carente de personalidad y de preparación profesional e intelectual, dependiente primero de la voluntad de su propia madre y después de la voluntad de un marido despótico y cobarde.[15]

14 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 63.

15 Pérez-Rasilla, Eduardo. "Prólogo". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 13.

Pero en el caso de las protagonistas de estas dos piezas debemos tener en cuenta una doble sumisión de distinto grado y con diferentes consecuencias. Por un lado, existe la obediencia a los deseos de la madre, que impone a su hija un determinado modelo de matrimonio, el que ella misma ha vivido. Así tanto la Lucía de *Crimen Perfecto* como Lena de *No le cuentes a mi marido…* se ven atrapadas en matrimonios que gozan del beneplácito de sus madres (es el caso de Lucía, "Te conviene un chico serio, me dijo mi madre, un chico como Gonzalo. A ella le gustaba, callado, taciturno, y yo me acostumbré")[16] o al que directamente han sido arrastradas en contra de su voluntad (dice Lena: "Mátame ya y que se fastidie todo; ¡que se fastidie mi madre, que me vendió cuando yo solamente era una niña!")[17]. Y por otro, la obediencia al marido. Y es aquí donde Lucía y Lena se distancian del personaje de Carla, pues la sumisión al marido ya no es en ellas total; lo que, finalmente, conduce a la violencia. En el caso de Lena será a través de la infidelidad que esta se revela contra el destino que le ha sido impuesto. Lucía utilizará otro tipo de resistencia, una resistencia pasiva. Pero en ambos casos existe una clara intención de romper con la autoridad del marido. En ese sentido resulta revelador el final de *Crimen imperfecto.* Lucía se encuentra en el tanatorio a solas con el cadáver de su marido muerto (casi) accidentalmente en un incendio:

> LUCÍA.- […] Lloré al descubrir que había intentado salvarle varias veces, que quise regresar a despertarle, que pretendí llamarle a voces desde la ventana. Metí la mano en el bolso, busqué mi lima de uñas de metal y apuñalé el pecho de Gonzalo diecisiete veces. Te apuñalé porque no debería haber deseado salvarte, porque cuando escapé con las niñas a la calle no tendría que haberme olvidado de ti de modo fortuito sino completamente intencionado, y

16 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 133.

17 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 95.

> sobre todo por aquella noche en la que me dijiste al oído si me pides el divorcio mato al niño.[18]

Los sacrificios impuestos por la familia son de nuevo evidentes. La madre exige un matrimonio que la complazca y se amolde a los requerimientos sociales. Por su parte, el marido exige el sacrificio de la vida, de una vida entera entregada sin reservas. Ante este segundo sacrificio se rebela la mujer, y para ello ha de matar (Lucía) o morir (Lena). La ruptura con las dinámicas de la familia tradicional resultan, en todo caso, conflictivas y dramáticas.

Pero Escabias explora también la idea de sacrificio desde un punto de vista masculino. Encontramos entonces dos casos que analizaremos brevemente para completar así esta idea. Nos referimos a los personajes de Fernando, padre de Carla en el segundo acto de *Interiores*, y a Santiago, que aparece en el tercer acto de esta misma obra. En el primer caso, el sacrificio se impone utilizándolo como elemento casi podríamos decir que de chantaje.

> VOZ DE FERNANDO.- Rompí con Carmen por ti, le dije: mi hija es lo primero para mí, no quiero arriesgarme a tener un hijo contigo y que Carla pueda llegar a pensar que tiene que compartir mi cariño con ese nuevo niño.
> CARLA.- Carmen te hubiera hecho muy feliz. Intenta recuperarla.
> VOZ DE FERNANDO.- Me sacrifiqué por ti y ahora no recojo nada.
> CARLA.- ¡Yo nunca te pedí que hicieras eso![19] (70-71).

18 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 136.

19 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 70-71.

Ese sacrificio no solicitado y que ahora se pretende cobrar se revelará falso, pues cuando más adelante Carla pida ayuda a su padre (quiere irse a vivir con él porque tiene una mala relación con el nuevo compañero de su madre) este se la negará. Es decir, Fernando utiliza la idea de sacrificio para su propio beneficio, primero como excusa (para no tener hijos con su pareja) y después para exigir el afecto de su hija.

En cuanto a Santiago, nos encontramos entonces con una situación completamente distinta y que engarza directamente con el sacrificio de Carla, recordándonos que la sociedad tradicional, conservadora y cristiana, se sustenta en un modelo de familia no únicamente patriarcal sino heteropatriarcal. Escabias introduce en su obra *Interiores* esta otra variante del sacrificio, la del hombre que debe renunciar a su sexualidad: "Descubrí el significado de la palabra amor y me di cuenta de que por tu madre solo sentía cariño. Tú ya habías nacido. ¿Qué hice? Decidí sacrificarme "por ti" y continuar viviendo con tu madre. Expulsé a aquel hombre al que amaba de mi vida".[20]

"Decidí sacrificarme "por ti". Ese "por ti" se ve realizado en las obras que hemos analizado de maneras diversas. Puede ser "por ti, padre, viví de espaladas a la vida" (Carla); "por ti, madre, me casé con él" (*Crimen imperfecto*, *No le cuentes a mi marido*); "por ti, hija/o, le dejé marchar" (Carla a María, Fernando a Carla y Santiago a Miguel en *Interiores*). En todos los casos, lo que se sacrifica es la voluntad propia y, en última instancia, la posibilidad de ser feliz. Voluntad y felicidad entregados en sacrificio a la familia.

Sacrificio y prosperidad

Cuando nos ocupamos de la familia debemos tener en cuenta que se trata de una institución que sobrepasa los límites de lo personal o lo privado, pues tiene una función pública determinada por condiciones de tipo tanto socioeconómico como político. Podemos afirmar, por tanto, que "la familia es […]

20 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 80.

una institución mediadora o, si se quiere, la variable institucional más relevante en el engarce del individuo con la sociedad, incluso en el tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad moderna".[21] En este sentido, juega un papel primordial en el progreso y la prosperidad de la comunidad en la que se inscribe. Las relaciones que se establecen en el seno de la familia no se limitan a lo afectivo. El componente económico es fundamental, en tanto que estamos ante una asociación que tiende a la acumulación de capital. No es nuestra intención realizar aquí un estudio sociológico sobre la familia como entidad legal ni mucho menos. Nos centraremos, por tanto, en la repercusión que las variables socioeconómicas tienen en las relaciones personales dentro del seno de la familia tal como las plantea Juana Escabias en las obras de las que nos estamos ocupando. Para ello continuaremos tomando como punto de referencia el concepto de sacrificio, esta vez ligado a la noción de prosperidad y posición social.

La noción de progreso está muy enraizada en las sociedades europeas y occidentales, en general. La idea de que nuestros hijos han de vivir mejor que nosotros, tal como nosotros vivimos mejor que nuestros padres y abuelos, parecía un axioma indiscutible hasta la llegada de la crisis de 2008. El mandato tácito de *progresar en la vida* ha sido un imperativo social incontestable en la España de la segunda mitad del s. XX. Dicho progreso se establecía en base a ciertos criterios, por ejemplo, el nivel de estudios, el acceso a una vivienda en propiedad o la capacidad adquisitiva. Alcanzar las metas de un trabajo fijo bien remunerado y una casa propia han definido muchos de los comportamientos económicos de nuestra sociedad en las últimas décadas. ¿Pero cómo afectan esos objetivos externos a las dinámicas internas de la familia? A tenor de las situaciones expuestas por Escabias, podemos decir que a dichos objetivos dirigidos a mejorar la posición social de los hijos con respecto a la de los padres se sacrifican tanto los afectos como la capacidad de relacionarse en un plano de igualdad.

21 Campo, Salustiano del. "Las transiciones de la familia española". *Arbor*, vol. 702, 2004, p. 452.

El progreso económico de la familia española de clase media y trabajadora tal como aparece descrita en *Interiores* pasa por un primer cambio fundamental al que ya hemos hecho referencia antes: la emigración del campo a la ciudad. La ruptura con el modelo económico tradicional asociado al mundo rural viene marcada por la propia lógica de la emigración económica, que toma la noción del sacrificio personal como principio básico. El individuo queda subordinado al beneficio común de la familia y, en especial, de los hijos, que han de gozar tanto de las oportunidades que les brinda el nuevo medio urbano (acceso a los estudios, a la cultura o a puestos de trabajo de mayor cualificación) como de una mayor autonomía gracias a la ayuda económica de sus padres (en el medio rural eran los hijos los que desde muy jóvenes, o siendo aún niños, debían contribuir con su trabajo a la economía familiar). En muchos casos este deseo de promoción social lleva a la asunción de valores y comportamientos que no son propios de la clase a la que pertenece la familia sino que pretenden emular los del medio al que se aspira. En este sentido, resulta esclarecedor el diálogo entre Miguel y su padre en el tercer acto de *Interiores* del que tomaremos un fragmento:

> SANTIAGO.- […] Ya te lo he dicho antes, todos cometemos el mismo error, modificar nuestra vida y nuestra esencia por el bien de nuestros hijos, y lo pagamos carísimo. ¿No me crees? Tienes diez años, en tu colegio han comenzado las vacaciones escolares de Navidad. Te hemos matriculado en un colegio privado, muy por encima de nuestras posibilidades y en las antípodas de nuestra ideología, pero tu madre y yo, que siempre hemos defendido la educación pública, queremos que tengas una educación privada de primera. Tus compañeros son hijos de empresarios, de artistas, de políticos… eres el único que tiene como padre a un humilde profesor universitario. Tu madre y yo estamos entrampados porque nosotros, partidarios de la escuela pública,

> hemos adquirido un chalet en una urbanización privada para que tú ganes calidad de vida[22].

La idea de sacrificio está aquí explícitamente enunciada. Por el bien de los hijos, por su progreso social, para que ganen *calidad de vida* se sacrifican los principios ideológicos[23] y, en muchas ocasiones, los principios morales incluso. Detengámonos en la pieza *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera*. La obra comienza con un breve monólogo pronunciado por *el espíritu de la tatarabuela* que dice: "El progreso nos expulsó de la selva […] Desposeídos nos trasladamos a la gran ciudad […] Los hijos de mis hijos fueron metrópoli, barriada urbana, extrarradio. La cuarta generación les ha sucedido ya […] Asimilada por la élite [su tataranieta Lena], su lenguaje ya es el de la élite".[24] A continuación la ficción dramática nos traslada a la vivienda de Lena donde, a través de los diálogos con su marido, iremos conociendo una historia de infidelidad y celos que terminará en asesinato. Un matrimonio tan trágicamente mal avenido responde, sin embargo, a una lógica de mejora que confía a lo material la posibilidad de ser feliz. La diferencia social entre Lena y su marido se hace insalvable en el momento en que esta accede a casarse con él tan solo para mejorar su posición económica, pero además no por voluntad propia sino a instancias de su madre, que ve en este hombre acomodado una posibilidad de ascenso social. Las obligaciones familiares convierten el matrimonio en una suerte de inversión de futuro no solo para la propia Lena sino también (o mejor debiéramos decir que especialmente) para toda su familia.

---

22 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 77.

23 "En cuanto a las clases medias, su irrupción en los años sesenta con una gran movilidad interclasista por la educación y la especialización generalizada, modificará sustancialmente los hábitos y expectativas de la sociedad civil. La nueva clase media protagonizó el cambio de la moral y de las costumbres. En una etapa de grandes transformaciones económicas y de incertidumbre, las familias centrarán en la educación de sus hijos la promoción social de la familia. En el caso concreto de España el cambio se gesta en los cincuenta. En un contexto de cambio social las familias de las emergentes clases medias apostaron por la educación de sus hijos como mecanismo de movilidad social" (Campo, 2004: 142).

24 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 81.

> LENA.- Me ha pedido dinero, para ella y mis hermanas, como hace todos los meses. Yo se lo he entregado. Gracias a ti, en todas esas casas pagan la luz, el agua y las facturas del supermercado. No te doy ninguna noticia, siempre lo has sabido, los cheques salen de tu propia cuenta y con tu consentimiento. ¿Y sabes el consejo que me ha dado mi madre antes de despedirnos? Cuida muy bien de tu marido, Lena; eres tan afortunada, tener un hombre tan bueno.
> EL MARIDO DE LENA.- Ella también es una buena mujer y una buena madre.[25]

No debemos pasar por alto la sutil ironía que encierra ese *buena madre* en el contexto en el que se usa. Una buena madre que prácticamente vendió a su hija siendo casi una niña, obligándola a casarse con un hombre mucho mayor que ella y al que no amaba. Sin embargo, socialmente un matrimonio en tales términos, es decir, ventajoso desde el punto de vista económico, supone un éxito. La maquinaria social que obliga a la familia a prosperar no entiende de afectos ni relaciones humanas. Poco importa lo que uno quiera, para cumplir los parámetros del éxito el individuo debe olvidar sus propios deseos y doblegarse a una imagen impuesta desde el exterior y que, en muchos casos, daña los vínculos entre los miembros de la familia; ya que ese estatus por el que se lucha exige una dedicación y una atención que se le roba a otros aspectos de la convivencia. Pero todo sea en nombre del progreso y la prosperidad familiar.

> MARÍA.- […] ya pago el crédito del chalet, las letras del coche, el préstamo de las vacaciones y del ordenador, el gimnasio, la piscina, el sueldo del jardinero…
> CARLA.- Podríamos vivir en un piso en Madrid. Gastaríamos menos dinero.

25 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 88.

> MARÍA.- Tu abuela vivía en un piso en Madrid, nosotras hemos prosperado. La evolución nos obliga a superar a nuestros predecesores[26].

Y el sacrificio es siempre para los demás

Por último, no quisiéramos dejar de comentar un último factor clave para entender, por un lado, las propias relaciones familiares y, por otro, la noción de sacrificio con la que hemos estado trabajando hasta ahora. Así, al binomio familia y sacrificio estamos obligados a añadirle un tercer elemento: la hipocresía. La hipocresía, que funciona como una constante, una especie de música de fondo que lo domina todo.

Ya nos hemos referido con anterioridad al papel social de la familia, así como a su trascendencia en el espacio público. Los asuntos familiares no atañen, ni mucho menos, únicamente a las personas directamente involucradas, sino que son observados, juzgados y condenados por la sociedad en su conjunto. Así, las decisiones que se toman con respecto a asuntos que en principio pudieran parecer de carácter íntimo o personal se ven condicionadas por factores tales como la reputación, el prestigio o el *qué dirán*. En la sociedad española tradicional la opinión de los demás ha condicionado de modo determinante el comportamiento individual y colectivo tanto en la esfera pública como en la privada. El *qué dirán*, esa entidad impersonal y omnipotente, obliga y disuade. Y aunque es cierto que opera de manera general, no podemos obviar que ha sido desde siempre mucho más estricto con la mujer. No repetiremos aquí todo lo dicho anteriormente sobre las limitaciones impuestas a las españolas durante la dictadura, tan solo recordar que ese ojo colectivo que todo lo observa es una constante que podemos encontrar a lo largo de toda la historia de nuestra literatura actuando como principio dramático. *La Regenta*, *La señorita de Trevélez* (mucho mejor aún si la recordamos en su versión cinematográfica, *Calle Mayor*) o muchas de las obra de la dramaturgia lorquiana (*La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de*

26 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 66.

Sangre o *Yerma*) son solo algunos de los innumerables ejemplos que se podrían traer a colación al referirnos a este tema.

En el caso de Escabias encontramos esta misma idea de modo latente en todas las piezas analizadas. Los personajes actúan en todo momento siguiendo las reglas sociales, que les obligan a diversas renuncias, tal como hemos comentado hasta ahora. Los sacrificios que se hacen "por la familia" están en realidad motivados por el deseo de complacer a la comunidad. Así, si se busca el progreso y la prosperidad se hace en tanto que estos proporcionan una determinada posición y estatus reconocible por los demás. Si lo que se ofrece es abnegación y sumisión se hace según unos preceptos que emanan directamente de ideas como el honor o la reputación, que son sin duda tributos a la opinión del otro. Sacrificios que se han de hacer siguiendo la ley que dicta que "no solo hay que serlo sino que también hay que parecerlo". Pues de nada sirve sacrificarse si no se observa además el mandato de la hipocresía. No en vano vivimos en "una sociedad que ha interiorizado la sumisión de la mujer, la imposición de un modelo que necesariamente ha de aceptar y ante el que incluso ha de fingir una satisfacción o hasta una alegría que no siente".[27]

Los personajes de Escabias hacen sus concesiones a la hipocresía: disimulan, ocultan, mienten. Guardan sus secretos para aparecer ante los demás como algo que no son: un matrimonio feliz, una familia feliz. Siguen los ritos que certifican que efectivamente las cosas funcionan. Dice Lucía en *Crimen imperfecto:* "Hoy hemos enterrado a Gonzalo, la única víctima. Veinticuatro horas seguidas de tanatorio a los pies de mi difunto. Un velatorio como se celebraría en nuestro pueblo, para enorgullecer a su familia y a la mía".[28] Para, a continuación, pedir quedarse un momento a solas con el cadáver de su marido y apuñalarlo en el pecho con una lima. Y regresar después con la familia y dejar que te consuelen. Dos planos de la realidad que se mantienen en todo momento paralelos. He aquí la idea principal que encontra-

27 Pérez-Rasilla, Eduardo. "Prólogo". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 11.

28 Escabias, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015, p. 135.

mos como eje común en todas las piezas. La familia como mentira, como disfraz de dramas y miserias. Matrimonios que bajo la apariencia de normalidad ocultan violencia y miedo; relaciones entre madres e hijas que de puertas para dentro se desarrollan siguiendo patrones de dependencia o incomunicación.

En el tercer acto de *Interiores* se produce un diálogo entre Santiago y su hijo Miguel en el que se nos revela la homosexualidad del padre y cómo, aunque su mujer lo sabía, continuaron con su matrimonio para *mantener las apariencias*. Es decir, como sacrificio hecho para los demás. El regalo de la hipocresía.

> Mi conducta te parece reprobable, pero la de tu madre, que me convenció para que organizáramos un paripé e hiciéramos creer a los demás que éramos un matrimonio modélico y feliz te parece maravillosa. Me encanta esta sociedad que castiga la valentía pero no la hipocresía.[29]

A modo de conclusión

Lo dicho hasta ahora deja claro que la visión que Escabias tiene de la familia es absolutamente demoledora. La autora mantiene frente a este tema la tónica de su despiadado criticismo con la clara intención de remover conciencias y hacer sentir incómodo al espectador. Porque los personajes que Juana pone en escena nos resultan *familiares*, poseen nuestros miedos y torpezas, son egoístas y violentos como también podemos (y sabemos) serlo nosotros, están solos y sufren. Porque las situaciones que se nos plantean remiten directamente a una realidad más que reconocible porque es la nuestra. Estamos ante un teatro que no aspira nunca a convertirse en simple entretenimiento. Y si hablamos de sacrificio, no podemos obviar los sacrificios que nos ofrece la autora. Sacrificios de sangre, diría yo. En esta ocasión

29 Escabias, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010, p. 80.

lo que se sacrifica en ese altar que es el escenario es la familia española. ¡Ahí es nada!

Referencias bibliográficas.

BUENO, Lourdes. "La dramaturgia de Juana Escabias o el compromiso con el ser humano". *Pygmalion*, vol. 7, pp. 129-141, 2015.

CAMPO, Salustiano del. "Las transiciones de la familia española". *Arbor*, vol. 702, pp. 451-464, 2004.

CAMPO, Salustiano del y RODRÍGUEZ-BRIOSO, María del Mar. "La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX". *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 100, pp. 103-165, 2002.

ESCABIAS, Juana. "Interiores". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010.

ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

ESCABIAS, Juana. "No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

ESCABIAS, Juana."Crimen imperfecto". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

GOMÁ Y TOMÁS, Isidoro. *A las señoras y señoritas: las modas y el lujo ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. Toledo: Editorial Católica Toledana, 1938.

GUTIÉRREZ-CARBAJO, Francisco. "La realidad y la representación en Juana Escabias". En: Juana Escabias, *Historia de un imbécil. Interiores*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. "Radiografías de seres humanos", En: Juana Escabias, *Voracidad de los parques. Deseo*. Madrid,

Huerga y Fierro, 2013.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la España de posguerra*. Barcelona: Anagrama, 2007.

MURIAS, Rosana. *Carlota O'Neill. El impulso autobiográfico*. Madrid: Visor Libros, 2016.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Prólogo". En: Juana Escabias, *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes. "Para una historia de la familia española en el siglo XX". *Memoria y Civilización (M&C)*, vol. 8, pp. 115-170, 2005.

Rosana Murias. Es licenciada en Filología Hispánica y Filología Románica por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctora en Literatura Española por la UNED. En 2016 publicó el libro *Carlota O'Neill. El impulso autobiográfico* (Visor Libros) basado en su tesis doctoral *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill*. Tiene publicados diversos trabajos sobre literatura y mujer, exilio, teatro y literatura rusa. Vive desde hace ocho años en San Petersburgo donde trabaja como profesora de lengua y literatura españolas en la Universidad Pedagógica Herzen.

Sinopsis del artículo. La obra de Juana Escabias se puede abordar desde muy diferentes puntos de vista. El de la familia es uno especialmente productivo, en tanto que hace referencia al campo de las relaciones personales y la (in)comunicación humana, temas que son sin duda determinantes en el universo creativo de Escabias. Partiendo de tres piezas concretas (*Interiores, No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera* y *Crimen imperfecto*) hemos tomado un elemento común a partir del cual construir nuestro análisis: la idea de sacrificio. Para trabajar con este concepto lo hemos emparejado con otras nociones, de modo que se establezca un itinerario de estudio que nos desvele algunas de las claves del modo en que Escabias entiende las relaciones familiares y su impacto tanto en el individuo como en la sociedad. Así, hemos conjugado el sacrificio con la abnegación, la prosperidad y la hipocresía, observando cómo interactúan estos conceptos en las piezas escogidas.

¿Quién tiene un alma hoy en día? «Nueve mujeres infieles» en busca de su alma

Isabelle Reck (Université de Strasbourg, FRANCIA)

Basta con recordar alguno de los títulos de la larga treintena de obras teatrales de esta artista polifacética que, como declara en una entrevista concedida a Milagro Martín Clavijo, ha "pisado todos los registros del teatro: dramaturga, directora escénica, fundadora de una compañía, gestora de proyectos, editora y profesora"[1] , para descubrir la presencia del tema de las relaciones amorosas y la sexualidad en su obra. *Deseo, Apología del amor* o *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera*, son algunos de esos títulos. Escabias aborda la cuestión a la vez desde la perspectiva de la vida íntima de la mujer –experiencia femenina del deseo y el amor como espacio de libertad–, y desde una sociología de la sexualidad en unos tiempos hipermodernos en que se observa una reducción espectacular de la vida interior: "¿Quién tiene un alma hoy en día? […] no se tiene ni el tiempo ni el espacio para hacerse un alma.", apunta Julia Kristeva[2].

El título de la obra de Juana Escabias, *Nueve mujeres infieles* (2013), programada en el Festival Surge Madrid 2014, ya lo anuncia: se nos hablará de mujeres desde una perspectiva y experiencia muy particulares, la de "las mujeres infieles" en el marco del *acting* extraconyugal. *Adúlteras* (2011) es precisamente el título que dió Juana Escabias a su colección de relatos que recoge la mayoría de las historias reelaboradas dramatúrgicamente en el texto teatral. Lo hace desde el prisma de una dramaturga que no ha dejado de examinar en sus obras las cuestiones más canden-

1 ESCABIAS, Juana entrevistada en: Martin Clavijo, Milagro. «Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena». *Raudem*, Revista de estudios de la mujer, Vol. 2, 2014, pp. 205-322, p. 308.

2 KRISTEVA, Julia. *Les nouvelles maladies de l'être*. Paris: Fayard, 1993. Todas las traducciones de los estudios y ensayos franceses citados en el artículo son nuestras. Por falta de espacio no reproducimos las citas francesas originales. Indicamos las páginas correspondientes a la edición francesa utilizada.

tes que afectan al lugar de las mujeres en la sociedad española y en el mundo.

Estas nueve historias de mujeres infieles se entrecruzan en 13 escenas que ilustran las más variadas situaciones de adulterio femenino: un incesto en segundo grado entre el hermano del marido y su mujer (escena 1); una mujer dependiente económicamente de su marido, alto directivo a quien no solo engaña con su mejor amigo sino de quien se divorcia despojándole de todo (escena 2 y 8) ; dos amantes, ambos casados: la mujer se venga del amante que no se decide a casarse con ella (escena 3); Cristina (esc. 4), metida en una secta y amante de su líder; la mujer de un guardia civil, ciego ante la infidelidad de su mujer (escena 5); El marido que mata a su mujer, malcasada e infiel (escena 6); una mujer que no puede tener hijos, engaña al marido en sueños y se confiesa a un psiquiatra (escenas 7, 10); juegos eróticos de intercambios de pareja (escena 9, 11); una mujer casada que vive del sexo telefónico y lo practica en su hogar incluso estando presentes el marido y un bebé (escena 12); la venganza del marido de las escenas 2 y 8, y los juerguistas de los intercambios de pareja de las escenas 9 y 11 (escena 13 y última).

La temática de la infidelidad no la trata Juana Escabias a nivel anecdótico, sino como uno de los indicadores de la evolución de la sociedad española, desde la óptica de la condición de la mujer y de las relaciones sociales y sexuales. A través de estas nueve historias de mujeres actuales, se muestra la evolución o involución producida desde aquella España del régimen franquista exaltador de una imagen patriarcal de las mujeres clasificadas en dos categorías: o virgen o puta, y muy represivo en el campo del deseo femenino. Recordemos el anatema que arrojó sobre la sexualidad el catolicismo exacerbado e instrumentalizado por el régimen franquista en todas sus etapas, desde el nacional-catolicismo y el catolicismo nacional, hasta los estertores del franquismo. ¿En qué medida estas nueve historias de mujeres infieles evocan en filigrana la evolución de la sociedad española a partir de la transición a la democracia? ¿De qué manera ilustran las numerosas trabas a la igualdad entre hombres y mujeres, mostrando cómo subsisten fuertes resistencias, incluso a veces desde

las propias mujeres que han interiorizado el esquema tradicional impuesto que han ido transmitiendo de madre a hija? Juana Escabias explora algunas de las ideas más estereotipadas y tenaces, verdadero "sistema normativo que encorseta a las mujeres"[3], y las desmonta con ironía. ¿Cuáles destaca y deconstruye prioritariamente? ¿Qué papel juega el adulterio en este contexto ? ¿De qué forma muestran estas nueve historias el adulterio: como lugar de frustración desde una posición acomodaticia, o como lugar de subversión y liberación?

Un caleidoscopio dramatúrgico de la (in)fidelidad con delantal de ama de casa o traje chaqueta de directiva

En uno de sus emails –que reproduzco aquí– Juana Escabias me aportaba algunas aclaraciones acerca de la problemática del amor:

> El amor es uno de mis grandes temas. Los estudiosos hablan de mi teatro social, la violencia de género, mi teatro político, etc. Es cierto. Pero en pocas ocasiones reparan en que (de forma subyacente) en la mayoría de mi teatro, los seres humanos que allí habitan poseen una necesidad fundamental para ellos, la de amar y ser amados, la de autorrealizarse a través del amor. En el caso de las mujeres, mis protagonistas, esa realización va pareja a su éxito profesional (la autorrealización se consigue a través del "éxito" en ambas esferas).

Vemos cómo Juana Escabias expone una de sus posiciones: que la autorrealización a través del amor va pareja al éxito profesional, tesis que parece ilustrar a través de las protagonistas de *Nueve mujeres infieles* donde prevalecen las mujeres sin profesión, esposas, madres y amas de casa dependientes del marido

3 BOZON, Michel. *Sociologie de la sexualité*. Paris: Armand Colin, 2009, p. 72.

en un contexto social acomodado. Citemos las cuatro mujeres que representan a las amas de casa poco autorrealizadas profesional, conyugal y amorosamente (habitualmente, las mujeres de Juana Escabias no son de este tipo). Su condición de «señora de», por muy acomodada que esta sea, les genera insatisfacción, aburrimiento, desidia y una dependencia económica dolorosamente experimentada. Ahí están: la Chica (esc. 6) de la que se sabe que dejó su empleo de dependienta al casarse; Cristina (esc. 4), metida en una secta y amante de su líder; la mujer del guardia civil (esc. 5) que engaña su soledad con un amante; el ama de casa recluída en un chalet de una urbanización lujosa (escenas 2, 8, 13).

Para una de las protagonistas, la Desconocida 3 (esc. 9), de apretada agenda y que parece organizar su libertad, su caracterización resulta difícil, ya que se mantiene la ambigüedad de si se trata de una alta ejecutiva o de un ama de casa. ¿Es una alta directiva cuyo marido se queda al cuidado de los niños mientras ella le roba tiempo al tiempo para participar en unos juegos eróticos ? ¿O es una mujer a la que la situación holgada del marido le permite los ocios más variados y por lo tanto tener una agenda tan apretada como la de una alta directiva? ¿Se levanta a las seis de la mañana para ir al trabajo o para atender a los niños y al marido? ¿Se arregla para ir a su trabajo o para sus quehaceres ociosos? Juana Escabias maneja con fruición este tipo de ambigüedades, precisamente para jugar mejor con las representaciones más tópicas tanto sobre la condición del ama de casa como sobre la de una ejecutiva. Su ambigüedad juega con el lector/espectador enviándole de una interpretación a otra, de un tópico a otro, para invitarle a interrogarse sobre su propia tendencia a verlo todo a través de dichos tópicos.

Dos protagonistas destacan en este conjunto de mujeres "tradicionales", dos casos en que la mujer es quien carga con el peso económico de la familia, lo que no significa que tengamos dos situaciones de éxito profesional. En la desternillante escena 12, la mujer de un modesto empleado asume los gastos de la familia, dedicándose, desde el espacio mismo del hogar, al sexo telefónico remunerado. La vemos amamantando a su bebé y preparando la comida. Mientras, habla por teléfono con un "cliente",

lo excita sexualmente como si fuera lo más natural del mundo, no solamente teniendo en brazos al bebé, sino en presencia del mismo marido. La escena nos va mostrando la progresiva excitación del marido. Cuando pretende tocar a su mujer, ella lo rechaza.

En la escena 7 –que continúa en la 10– la mujer que no puede tener hijos y consulta a unos psiquiatras asume todos los gastos del marido, quien, tras autodeclararse escritor de talento, vive de ella.

Es destacable que en el primer caso (esc.12) se crea y mantiene una ambigüedad: si el ama de casa telefonista erótica aumenta el tiempo dedicado a esta ocupación "profesional" –de lo que se queja el marido–, ¿no será porque en realidad está disfrutando del sexo telefónico? Lo humorístico, y al mismo tiempo lo patético, está en la manera en que esta mujer, desde el papel tradicional de buena esposa y buena madre, dedicada al bienestar de la familia, se vale de ello como coartada para dar rienda suelta a sus fantasías sexuales. Queda apuntada así la miseria sexual, emocional y psicológica de la pareja: viven como yuxtapuestos, incomunicados. La fantasía sexual va invadiendo toda la vida de la mujer y acaba por imposibilitar que se dé el encuentro amoroso y sexual en la realidad de su pareja. En el segundo caso se trata de una mujer que no puede tener hijos y se ha casado con un hombre que no aspira a tenerlos. Frente al psiquiatra, se autoflagela y desvaloriza por su incapacidad de ser madre. Pareciera que, manteniendo económicamente al marido, paga una deuda a la sociedad por su infertilidad. Confiesa lo que parece un sentimiento de culpabilidad y vergüenza por las fantasías eróticas que la acometen, por soñar de forma involuntaria con otros hombres. Una vez más, en esta escena, Juana Escabias mantiene la mayor ambigüedad. ¿Se está creyendo de verdad la mujer lo que le está contando a la psiquiatra sobre su sentimiento de culpabilidad? ¿No vendrá a la consulta precisamente para obtener una "absolución" y seguir con sus fantasías sexuales e incluso para recibir el visto bueno y engañar de verdad a su marido? ¿Está jugando perversamente con la psiquiatra o es su manera de acallar su sentimiento de culpa? Al final de la

escena 7, se la llevan un grupo de juerguistas: "Envuelven a La Paciente en su animado jolgorio y se la llevan del brazo, bebiendo y riéndose con ella". (p. 63) ¿No será ella misma una de las Desconocidas de los juegos eróticos de las libertinas escenas 9 y 11? ¿No se "confiesa" al psiquiatra como quien va a confesión para recibir la absolución y seguir pecando alegremente? En la escena 8, la Madre de la mujer nos ofrece una magnífica voltereta moral para arreglar conciencias: "La Madre de la Mujer.- […] Ya te busco yo un enchufe para que te confiese el mismo Papa. Se lo cuentas con toda confianza, Benedicto, que me ha pasado esto. Y el Papa te perdona. Y si el Papa te absuelve estás absuelta, y no te queda ninguna deuda con Dios". (p. 64-65). La protagonista de la escena 7 sustituye simplemente una voz de autoridad por otra: el psiquiatra por el papa. Hay mucho de alegre cinismo en ambos casos: se las ve sacar provecho de las instituciones patriarcales, mostrando la hipocresía social.

Nada hay en los diálogos de *Nueve mujeres infieles* de "sofisticaciones del amor" o de discursos sobre la experiencia misma de la infidelidad desde la óptica del deseo femenino. Como apuntan Julia Kristeva y Philippe Sollers en un diálogo acerca de su visión del amor, de la pareja y de la infidelidad:

> J. Kristeva: No puede uno/a permitirse un punto de vista libertario sobre la infidelidad sin un mínimo de seguridad síquica. Y, también claro, de independencia económica. Desdichadamente, a pesar de los numerosos esfuerzos, las mujeres distan aún mucho de poseerla.
>
> P. Sollers: Julia y yo estamos perfectamente a igualdad en el plano económico. No es sino a partir de este dato que se puede realmente empezar a discutir de las sofisticaciones del amor o de los problemas de fidelidad (Kristeva/Sollers: 23)

Pero, lo que sí se expresa, "de forma subyacente", como apuntó Juana Escabias en la cita anteriormente reproducida, es «la necesidad fundamental» para estas protagonistas "de amar y ser amad[a]s, de autorrealizarse a través del amor". La infidelidad viene a ser así en esta obra a la vez, o alternativamente, el síntoma y la realización de esta necesidad.

En su estudio dedicado al adulterio femenino, Annick Hovel[4] recuerda que para las mujeres, para las heroínas, «el amor incluye primero una dimensión esencialmente narcisista, ser amada, el amor siendo una condición *sine qua non* del goce.» Piera Aulagnier ha descrito ese tipo de exigencia amorosa como uno de los puntos ciegos de la mujer: "Este extraño engaño que quiere que ese deseo no puedan aceptarlo [las mujeres] si no viene revestido del traje del amor".[5]

La mujeres infieles de Juana Escabias no se dejan encasillar fácilmente, sus palabras y actos revelan toda la ambigüedad de las diversas situaciones, desde el deseo de ser amadas y amar hasta las actitudes más calculadoras. Estas historias de adulterios deconstruyen el mito del amor como flechazo y fusión armónica, dejando vislumbrar a la vez la fuerza de liberación que puede tener el amor y su fuerza de sojuzgación para las mujeres, su cara romántica, idealizada y su cara cínicamente calculadora: "El mito amoroso […] enmascara que la elección del cónyugue podría ser el resultado de una elección muy madurada".[6]

El orden patriarcal estalla cuando se perfila la infidelidad, a menos que constituya esta, en muchas ocasiones, una protección más de este sistema. En todo caso, "el adulterio, que nos lleva al corazón mismo de la vida íntima, subvierte siempre algo del orden social", como apuntan Melchior-Bonnet y Tocqueville[7]: las nueve historias de infidelidades femeninas nos confrontan no tanto con la problemática amorosa de la intimidad como con la problemática socio-cultural de las relaciones sociales de sexo tal y como se producen en la época actual. No hay ninguna

4 HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*. Paris: Armand Colin, 1991, p. 154.

5 AULAGNIER cit. por HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*, p. 154.

6 KAUFMANN, Jean-Claude. *Sociologie du couple*. Paris: PUF, collection « Que sais-je ?, 2014, p. 41.

7 MELCHIOR-BONNET, Sabine et TOCQUEVILLE, Aude. *Histoire de l'adultère*. Lyon: éd de la Martinière, 1999, p. 5.

historia de pasión amorosa en esta obra –ni siquiera cuando se trata de los amantes–, esa experiencia que, como analiza Philippe Sollers, nos sitúa "fuera del tiempo": "La fidelidad, la infidelidad, he aquí cuestiones concretas, sociales. ¿Por qué no? Pero la pasión procede de otro tiempo"[8]. A través de estas historias de mujeres infieles, la dramaturga nos ofrece una radiografía del matrimonio tradicional, o mejor dicho de cuantas patologías engendra. Se dan de este modo enlaces matrimoniales no deseados –organizados por la madre (esc.2, 8, 13), aceptados por conveniencias sociales o por pasividad e inmadurez (esc. 2, 6, 7)–, y un deseo compulsivo de matrimonio (esc. 2); se da, claro, la infidelidad en el contexto del clásico triángulo amoroso, pero también en el marco de prácticas como el intercambio de parejas o el sexo telefónico.

Freud[9], desde una posición nada moralista –que es también la posición que parece adoptar Juana Escabias–, señalaba ya cómo en los matrimonios de su época, la mayoría de las veces concertados por las familias en nombre de sus intereses económicos y sociales, no les quedaba más remedio a las mujeres que escoger entre un deseo insatisfecho, la infidelidad, o la neurosis, presentando pues la infidelidad como una de las escapatorias posibles a la insatisfacción femenina en el matrimonio[10]. María Bonaparte, seguidora de Freud y autora de *La sexualidad de la mujer*, evocaba "la salutaria indispensable infidelidad"[11]. ¿Cómo explicar la subsistencia de esta problemática de la insastisfacción femenina en el matrimonio, en una sociedad como la nuestra, mucho más permisiva y tolerante con respecto a otras formas de enlaces, preocupada por el desarrollo personal, incluido el sexual en primer plano, y que ha multiplicado los sitios de encuentros e intercambios de parejas como se dan en las escenas 9 y 11? Una de las posibles explicaciones la da el personaje de la Chica (esc. 6), que expone a su marido, cruda y al mismo tiempo dolorosamente, su necesidad neurótica de serle infiel:

8 SOLLERS, Philippe en: KRISTEVA, Julia y SOLLERS, Philippe. *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, p. 29.

9 FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*. Paris: PUF, 1969, pp. 41-42.

10 HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*, p. 117.

11 BONAPARTE, Marie. *La sexualité de la femme*. Paris: PUF, 1967, p.115.

> Han sido varios hombres, porque el primero falló ; cuando ellos me quieren me harto de ellos y cuando no me quieren me harto de sufrir y al final ellos se van. Ya ves que soy como tú, yo también necesito crear dioses y adorar. No es adicción al sexo ni al amor, sino el hecho de sentirme viva; solo el amor le imprime velocidad a la sangre y por eso lo busco una y otra vez más. El amor te devuelve a la feliz etapa de los instintos, olvidas que todo es aburrimiento.. […] (p. 54)

La represión en la pareja conyugal favorece la infidelidad, al crear precisamente la mayor de estas regresiones, ya que se reconstruye, en el caso de la mujer infiel, el triángulo mujer-hija// marido-padre//amante-madre, papeles que asume respectivamente cada uno en el triángulo amoroso adulterino: "el amante ideal es aquel que sabe darle a la mujer la ilusión de que es el objeto del amor loco, incondicional, reproduciendo el amor soñado de la madre"[12]., recuerda Annick Hovel. Como analiza la misma Hovel, "el adulterio permitiría la ordenación de la vida sexual de la mujer, incluso en el matrimonio en muchos casos, y sería por lo tanto mucho menos subversivo que puede parecerlo".[13]

En el caso de las situaciones de *Nueve mujeres infieles*, ¿es la infidelidad presentada como un espacio de subversión, o al contrario de mantenimiento del orden social, de un modelo burgués y patriarcal? Y, ya desde una aproximación más psicoanalítica, ¿es mostrada como espacio de realización del deseo propiamente femenino, que se caracterizaría por el culto al secreto y la configuración del trio como disparador del deseo? ¿O es una trampa donde se empantanan las mujeres en sus contradicciones ? Todas estas cuestiones se plantean directamente o subyacen en estas nueve historias de (in)fidelidad femenina. (In)fidelidad femenina porque, como se defiende Mujer en la escena 2, con mucha

12 HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*, p. 163.
13 HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*, p. 124.

ironía, sarcasmo y mala fe: «De infiel nada, he sido fiel a mis sentimientos, fiel a mí misma.» (p. 15).

No se da ninguna respuesta tajante, solo la de la complejidad del deseo y las ambivalencias del ser humano. Existen sobre todo el peso de modelos, de la familia, de la sociedad, de los intereses, y de la pasión del poder.

"Pervertimento"[14] : "no trabajar desde el tópico y cambiar continuamente de perspectivas son una parte de las técnicas que conforman la esencia de mi escritura" (Escabias)

Adentrarse en estos trece diálogos es descubrir ante todo las perversiones del lenguaje y de los valores al servicio de intereses individuales, materiales y sociales. Más que de amor y de deseo se trata de ejercicio del poder, de venganza, de rencor y de odio. Las trece escenas juegan constantemente con las representaciones estereotipadas y los discursos normativos (morales, sociales, religiosos, jurídicos etc.) que se pueden haber integrado acerca de la (in)fidelidad femenina y masculina. Juana Escabias nos desplaza constantemente muy "perversamente" –los mecanismos de la perversión afectan a muchos de los intercambios–, con mucho humor y maestría en el manejo de los giros sorpresivos y la condensación de los diálogos, de un polo a otro, de una paradoja a otra, de una apariencia a otra, de un discurso a otro. Lejos de las dicotomías fáciles, tópicas y moralizantes, la dramaturga deja ver, con todas sus sutilezas, las ambivalencias y los clivajes enmascarados en los discursos sobre el amor, el deseo, el matrimonio y la familia a la hora de "los matrimonios por amor". Se rompen a la vez los cánones aún vigentes del amor idealizado y de la figura del amante como soporte de esta idealización, y los del consumismo hedonista, tan normativo como el primero. Como expone Juana Escabias en una entrevista: "Descolocar al receptor, no trabajar desde el tópico y cambiar continuamente

14 Tomamos esta palabra por referencia al título de una obra de Sanchis Sinisterra : *Pervertimento y otros Gestos para nada*.

de perspectivas son una parte de las técnicas que conforman la esencia de mi escritura".[15]

La literatura está llena de historias de adúlteras, entre las más famosas, Madame Bovary o Ana Karenina, escritas desde el prisma masculino, modelos una y otra vez comentados y remedados, u objetos de parodias, pastiches, relecturas, etc. Está llena del eterno trío amoroso que se presta tan bien a la creación de situaciones e intrigas de corte novelesco, y que constituye "un formidable revelador de la naturaleza humana"[16] , con sus transgresiones y procesos de idealización. En el campo del teatro español, el tema ha sido materia de numerosas farsas y aún más de vodeviles de cornudos ridículos, ingenuos –es el caso de la mayoría de los maridos engañados de *Nueve mujeres infieles*– celosos o tiránicos, o de comedias más serias, tragedias y tragicomedias que nos han llevado desde la irracionalidad más espeluznante y radical de *El médico de su honra* donde el qué dirán y el deseo del hombre bastan para condenar a muerte como infiel a la que no lo fue, o la tragedia sensual y pasional de *Bodas de sangre*, hasta los finales felices de los vodeviles.

Juana Escabias juega precisamente con los códigos genéricos del teatro dedicado a este tema, decontruyéndolos, dándoles la vuelta como a un guante, imprimiéndoles giros y desenlaces inesperados que nos desvían de un género a otro, del vodevil al absurdo o lo fantástico, del sainete a la tragedia de la violencia de género, del realismo a la alegoría. Rompiendo repentinamente el horizonte de espera instalado al principio de cada escena, desestabiliza así al lector-espectador, invitándole a examinar sus creencias y representaciones de la diferencia de los sexos y de las relaciones sociales de género.

Los conceptos parejos de "género" (*gender*) y de "relaciones sociales de sexo" son el soporte de los textos dramáticos de la autora, desde los cuales desmonta dramatúrgicamente las representaciones tradicionales –que vehiculan precisamente ciertos géneros literarios, cinematográficos y teatrales–, y las resis-

15 Juan Escabias en: MARTIN CLAVIJO, Milagro. «Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena», p. 313.
16 MELCHIOR-BONNET, Sabine et TOCQUEVILLE, Aude. *Histoire de l'adultère*, p. 208.

tencias al cambio, tanto patriarcales, para seguir teniendo bajo control la sexualidad de la mujer, como de las propias mujeres empantanadas en una visión tradicional asumida, limitadora y productora de asimetrías aceptadas como una fatalidad o normalidad de destino. La categoría de "género", al enfatizar la idea de que hombres y mujeres, lo masculino y lo femenino, "son el resultado de una construcción o producción social y cultural y en ningún caso son reductibles a los sexos biológicos"[17] , deconstruye las explicaciones sobre la cuestión de la infidelidad que nos ocupa aquí, y por ende de la sexualidad femenina que se han dado sobre la disimetría "constatada" entre hombres y mujeres. A las causas biológicas aducidas –el nivel alto de testosterona, por ejemplo–, justificadoras, desculpabilizantes e incluso incitadoras de la infidelidad masculina–, se las ha sustituido por explicaciones culturales, sociológicas y políticas, sin negar las diferencias biológicas. Como insiste Bozon[18] : "Lo no-sexual es lo que da su sentido a lo sexual, y no a la inversa":

> Nos hemos acostumbrado a pensar que muchos de nuestros comportamientos habituales se explican por un inconsciente sexual, cuando convendría mejor identificar el inconsciente social y cultural que opera en nuestra actividad sexual. De este modo resulta que el primado persistente del deseo de los hombres y la tendencia a aminorar el de las mujeres, a las que a menudo sólo se les presta interes afectivos, no proceden de una lógica intrínseca de la esfera sexual, sino que son aspectos de una socialización de género nada igualitaria, que no afecta solamente la sexualidad.[19]

17 PFEFFERKORN, Roland. *Inégalités et rapports sociaux. Rapports de classes, rapports de sexes*, Paris: La Dispute, col. « Le genre du monde », 2007, p. 211.

18 BOZON, Michel. *Sociologie de la sexualité*. Paris: Armand Colin, 2009, p. 8.

19 BOZON, Michel. *Sociologie de la sexualité,* p. 7-8.

Las trece escenas que hilvanan estas nueve historias parecen escritas desde esta perspectiva de la sociología de la sexualidad y de la infidelidad para examinar, a través de la ligereza de tono de unas formas dramatúrgicas heterogéneas y muy breves –cuadros o sketches–, una realidad nada ligera, hecha de mucha violencia psicológica o física, como en la escena 6 en que el marido mata a su mujer, o como en la escena 13 en que el marido arruinado por el divorcio proyecta matar a la suya –y lo consigue– con una maletita-bomba. A través de estas historias terribles como la escena 6 o llenas de humor sobre fondo de miseria socio-económica como la escena 12, en la que la madre de familia y esposa, como ya expusimos, responde a llamadas eróticas para alimentar a la familia, Juana Escabias nos invita a interrogar la construcción social de las desigualdades de género activas en nuestra sociedad del siglo XXI. Si no deja de examinar cómo actúa el inconsciente sexual en las situaciones de infidelidad –y aporta en algunas de las escenas un toque psicoanalítico, incluyendo dos secuencias de psicoterapia (escenas 7 y 10) y un incesto en segundo grado (esc.1)–, nunca pierde de vista, y lo pone en el primer plano, su trabajo dramatúrgico al servicio de una exploración del modo en que el inconsciente social y cultural opera en nuestra actividad sexual y más específicamente en las distintas situaciones de infidelidades masculinas o/y femeninas que pone en escena a través de personajes enfrentados por parejas, de nombres genéricos y pertenecientes a diferentes clases sociales, predominantemente a la burguesía adinerada.

Los diálogos son dinámicos, ágiles, impactantes, siempre condensados, con esa cualidad que tienen los relatos breves con su efecto de sorpresa, y sobre todo –aspecto que nos interesa aquí principalmente–, siempre en el límite –en la ambiguëdad y la confusión– del discurso normal y del discurso perverso o pervertido. Entiéndase esta forma de comunicación en que se cuelan todo tipo de estrategias propias del ejercicio del poder, de las manipulaciones más perversas, donde la mala fe, la inversión argumentativa y los mensajes paradójicos se multiplican, dejando a menudo al lector-espectador con la duda de cómo entender el intercambio: en primer grado, en segundo grado, a doble filo,

desde la racionalidad de una mente sana o desde un esfuerzo por enloquecer al otro, desde la voluntad de arreglar las cosas o desde la violencia del odio y la venganza.

Conclusión

Vienen escritas estas escenas a la vez desde la mayor lucidez y combatividad socio-políticas y, por ello, desde la mayor ternura, benevolencia, cariño y optimismo de cara a la condición de la mujer y sobre todo a desde su capacidad de cambio. *Nueve mujeres infieles* ¿no es un manual de la (in)fidelidad al servicio de la liberación de la mujer a la vez que una radiografía de la condición de la mujer a través del estatuto de "la mujer casada" en nuestra sociedad del siglo XXI? Es obvio que la temática de la infidelidad es materia rica para la literatura y el teatro, tanto por las posibilidades dramatúrgicas que ofrece el clásico triángulo amoroso como por constituir esta problemática una caja de resonancia de la misma sociedad.

Los trece diálogos de Juana Escabias, con su humor a menudo lleno de cinismo alegre, nos hacen experimentar las emociones generadas en los contextos de infidelidad –celos, deseo de venganza, rabia, odio, desprecio, culpabilidad, vergüenza, depresión, violencia machista, etc.– determinadas por un sistema de creencias, principios y valores morales propios de la sociedad española específica en que se dan. *Nueve mujeres infieles* nos lleva desde la época en que para la mujer española no se diferenciaba sexualidad, procreación y conyugalidad, hasta nuestra época en la que se ha producido un proceso de autonomización de la sexualidad. Nos invita a recorrer la historia de la infidelidad femenina desde la España franquista –representada por las madres de La Mujer y La Chica, y los personajes masculinos (esc. 6 y 8)– hasta nuestros tiempos. Juana Escabias afila su lenguaje dramatúrgico para examinar la sociedad española actual desde el lugar que se le deja a la mujer o mejor dicho desde las representaciones –aún tenazmente patriarcales– del papel de la mujer en los distintos campos, individual, familiar, conyugal, laboral y social. Y ¿qué mejor manera que hacerlo desde lo que se llama la "infide-

lidad", espacio oximorónico donde se dan, intrínsecamente relacionadas, la rebeldía y la acomodación burguesa? ¿Qué mejor estrategia para dar cuenta de ello que el manejo dramatúrgico de los giros sorpresivos y las paradojas, del humor ligero y trágico a la vez, afilado y lleno de humanismo que caracterizan la escritura de Juana Escabias.

Referencias bibliográficas.

BONAPARTE, Marie. *La sexualité de la femme*. Paris: PUF, 1967.

BOZON, Michel. *Sociologie de la sexualité*. Paris: Armand Colin, 2009.

ESCABIAS, Juana. *Apología del amor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011.

ESCABIAS, Juana. *Adúlteras*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 2011.

ESCABIAS, Juana. *Nueve mujeres infieles*. Madrid: ediciones Irreverentes, 2013.

ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento, ediciones teatrales, 2015.

ESCABIAS, Juana. *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre…cualquiera*, En: *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento, ediciones teatrales, 2015, pp. 79-99.

FREUD, Sigmund. *La vie sexuelle*. Paris: PUF, 1969.

HOVEL, Annick. *L'adultère au féminin et son roman*. Paris: Armand Colin, 1991.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Sociologie du couple*. Paris: PUF, collection « Que sais-je ?, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Les nouvelles maladies de l'être*. Paris: Fayard, 1993.

KRISTEVA, Julia y SOLLERS, Philippe. *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*. Paris: Fayard, 2015.

MARTIN CLAVIJO, Milagro. «Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena», *Raudem*, Revista de estudios de la mujer, Vol. 2, 2014, pp. 205-322.

MELCHIOR-BONNET, Sabine y TOCQUEVILLE, Aude. *Histoire de l'adultère*. Lyon: éd de la Martinière, 1999.

PFEFFERKORN, Roland. *Inégalités et rapports sociaux. Rapports de classes, rapports de sexes*, Paris: La Dispute, col. « Le genre du monde », 2007.

PÉREZ RASILLA, Eduardo. «Prólogo» en ESCABIAS, Juana. *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Madrid: Esperpento, ediciones teatrales, 2015, pp. 9-15.

SMADJA, Éric. *Le couple et son histoire*. Paris: PUF, 2011.

Isabelle Reck. Es catedrática (Literatura y teatro contemporáneo) en la Universidad de Estrasburgo. Tiene numerosos artículos, capítulos de libros y libros editados sobre teatro siglos XX y XXI; cabe destacar su monografía *Nuevo teatro español (1965-1978). De l'enchantement textuel au désenchantement* (PUS, 2010, 234p.). Entre los libros co-editados : Giroux-Murakami, S. y Reck, I., *Pourquoi le théâtre? Sources et situation actuelle du théâtre (Ed. Picquier, 2013, 252 p.).*

Es directora de la revista *reCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman* que en breve publica su n° 19, y de la colección dedicada al teatro de los siglos XX-XXI "hamARTia" (PUS, Strasbourg). En el último volumen se publica uno de los textos de Euloxio R. Ruiba, con edición y un estudio a cargo de I. Reck.

Sinopsis del artículo. Se propone una lectura de *Nueve mujeres infieles* (2013). Juana Escabias nos ofrece en ese texto una verdadera radiografía de la sociedad actual a través de nueve historias de adulterio femenino. Explora algunas de las ideas más estereotipas y tenaces, y las desmonta con ironía y un humor lleno de un cinismo alegre. ¿Cuáles destaca y deconstruye prioritariamente? ¿Qué papel tiene el adulterio en la vida de estas mujeres? ¿Qué nos dice sobre la condición de las mujeres en una España que pasó del franquismo a la democracia? ¿Aparece el adulterio como un lugar más de frustración y acomodación, o al contrario de subversión y liberación? Examinaremos de qué manera juega la dramaturga con los códigos genéricos, las perversiones del lenguaje (paradojas, inversiones, mala fe), y los giros sorpresivos para abrir la caja de Pandora de la (in)fidelidad.

Bibliografía de Juana Escabias

Publicación de obras teatrales

- *Sinfonía desencajada*. En *Amores de ficción*, de Antonino Nieto (ed.), pp. 37-43. Madrid: Editorial Pigmalión, 2018.

- *Solo de Trompeta*. En *Cincuenta voces contra la violencia de género*, pp. 47-49. Con estudio preliminar de Francisca Vilches-de Frutos, "Teatro y sociedad: un balance sobre la violencia de género en la escena española actual, pp. 3-16. Sherman (Texas): Revista Estreno, vol. XLIII, No. 2 OTOÑO 2017.

- *Dinero negro.* En *La comunicación dramática en la enseñanza del español como lengua extranjera*, de Coral García Rodríguez, pp. 57-59. Roma: Aracne Editrice, 2017.

- *Una eternidad de amor.* En *Inmortal amor mortal*, de Antonio Nieto (ed), pp. 199-208. Madrid: Editorial Pigmalión, 2017.

- *Retrato de mujer con sombrero*. En *La paradoja del dramaturgo* (*metateatro*). Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo, pp. 117-121. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.

- *Acoso laboral*. En Pygmalión, Revista de teatro general y comparado, nº 7, pp. 129-174. Con introducción de Lourdes Bueno. Madrid: Editorial VERBUM, 2016.

- *Babel*. En *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. De Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos (eds.) Madrid: Editorial Fundamentos, 2016.

- *Desencuentros.* Premio Dramaturgo José Moreno Arenas, año 2015. En *VII Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"*, pp. 107-114. Con prólogo de Rafael Ruiz-Pleguezuelos, pp. 13-18. Barcelona: ediciones Carena, 2016.

- *The hooker of a thousand nights* (*La puta de las mil noches*.) Traducción al inglés de Patricia O´Connor. En *Shades of violence*. New Jersey (EEUU): Estreno Contemporary Spanish Plays nº 38, 2015.

- *Cautivas*. En *Cuatro obras políticamente* y*ncorrectas,* pp. 17-78. Con prólogo de Eduardo Pérez Rasilla, pp. 9-15. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

- *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre… cualquiera,*

pp. 79-100. En *Cuatro obras políticamente yncorrectas*. Con prólogo de Eduardo Pérez Rasilla, pp. 9-15. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

- *WhatsApp.* En *Cuatro obras políticamente yncorrectas,* pp. 101-128. Con prólogo de Eduardo Pérez Rasilla, pp. 9-15. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

- *Crimen imperfecto.* En *Cuatro obras políticamente yncorrectas*, pp. 129-136. Con prólogo de Eduardo Pérez Rasilla, pp. 9-15. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

- *Nove donne infedeli. En Donne che non seguono il copione. Antología di teatro contemporaneo italo-spagnolo*. Edición de MIlagro Martín Clavijo. Roma: editorial Aracne, 2015.

- *Flores de invernadero.* Revista En sentido figurado, año 8, nº 2, enero-febrero de 2015, pp. 97-104.

- *Venganza*. En *Antología de comedia y humor*, pp. 215-219. Edición de Chema Rodríguez-Calderón. Madrid: Ediciones Irreverentes.

- *La fiesta*. En *Dramaturgas del siglo XXI*, pp. 215-241. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas, 2014.

- *El sucesor.* En *Teatro breve actual. Modalidades discursivas,* pp. 327-334. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Barcelona: Castalia, 2013.

- En *Alhucema. Revista Internacional de Teatro y Literatura*. Nº 34, enero-junio 2016, pp. 241-250.

- *Vías férreas.* En *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo, pp. 415-420. Barcelona: Castalia, 2013.

- *Strada ferrata*. Traducción y estudio introductorio de Coral García. Fra denuncia e riflessione: il teatro breve di Juana Escabias. En Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori. Anno VIII, Dicembre 2013/Teatrica. www.retididedalus.it

- *Esbozo sobre una teoría de las emociones*. Con entrevista de Francisco Gutiérrez Carbajo y estudio introductorio de Virtudes Serrano: "Juana Escabias, pasión, esfuerzo, compromiso". En *ESTRENO. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, nº XXXIX.2

(otoño 2013) ISSN 0097-8663.

- *Nueve mujeres infieles*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2013.

-. *Nove donne infedeli.* En Donne che non seguono il copione. Antología di teatro contemporaneo italo-spagnolo, de Milagro Martín Clavijo (ed.) Roma, editorial Aracne, 2015.

- *Voracidad de los parques* (con *Deseo,* volumen conjunto), pp. 17-60. Con prólogo de Jerónimo López Mozo, "Radiografías de seres humanos", pp. 7-15. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2013.

- *Deseo* (con *Voracidad de los parques*, volumen conjunto), pp. 61-100. Con prólogo de Jerónimo López Mozo, "Radiografías de seres humanos", pp. 7-15. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2013.

- *Salvajemente tuya*. En la revista *En sentido figurado*, año 6, nº 2, enero-febrero 2013, pp. 100-120. México: http://ensentidofigurado.com

- *Apología del amor,* **Premio El Espectáculo Teatral**. Con prólogo de Juan Ignacio García Garzón, "La pesadilla de Sherezade", pp. 5-7. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011.

- *Tu sangre sobre la arena*. En *Literatura Española desde 1939 hasta la actualidad*, pp. 285-287, de Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces-UNED.

- *Hojas de algún calendario.* En *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y de ahora*, pp. 59-63. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2011. Dep. Legal: GU:56/2011.

- *Fogli di un Calendario Qualunque*. Traducción y estudio introductorio de Coral García. Fra denuncia e riflessione: il teatro breve di Juana Escabias. En Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori. Anno VIII, Dicembre 2013/ Teatrica. www.retididedalus.it

- Revista En sentido figurado, año 8, nº 2, enero-febrero 2015, pp. 90-96.

- *Historia de un imbécil* (con *Interiores,* volumen conjunto), pp. 13-50. Con estudio preliminar de Francisco Gutiérrez Carbajo: "La realidad y la representación en Juana Escabias", pp. 7-10. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010. Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática año 2010.

- *Interiores* (con *Historia de un imbécil,* volumen conjunto), pp. 51-85. Con estudio preliminar de Francisco Gutiérrez Carbajo:

"La realidad y la representación en Juana Escabias", pp. 7-10. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2010.

- En Biblioteca Virtual Cervantes. www.cervantesvirtual.com

- *Tierra Convexa*. I Premio Autores con Margarita Xirgu. Con prólogo de Ernesto Filardi: "Perdedores natos", pp. 5-6. Madrid: Ediciones GPS-Sala Margarita Xirgu, 2009.

- *Fantasmas*. En *Maratón de Monólogos 2007*, pp. 65-68. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008.

- *Ícaros*. En *Grita Tengo SIDA*, pp. 132-133. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2006

- *Invisibles*. En *Grita Tengo SIDA*, pp. 134-135. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Narrativa (novelas y selección de relatos)

- *Clara Campoamor: presente*. En *Mujeres en la Historia (1800-1940)*, pp. 123-130. Edición de Lucía del Mar Pérez. Madrid: M.A.R. Editor, 2013.

- *Adúlteras*. Madrid: Huerga y Fierro, 2011.

- *La vida secreta de Ángela B*. Con prólogo de Clara Sánchez, pp. 13-15. Madrid: Ediciones Endymion, 2009.

- *Penúltima estación*. Madrid: Ediciones VOSA, 1997.

Ediciones científicas

Libros:

- *Dramaturgas del Siglo de Oro: guía completa. Con prólogo de* George Peale. Sevilla: Benilde, 2018. EN PRENSA

- *Vida y obra de Ana Caro Mallén*. Con prólogo de Santiago Ruiz-Omeñaca y edición crítica de la comedia *Valor, agravio y mujer*. Sevilla: Editorial Benilde, 2017.

- *El conde Partinuplés*, de Ana María Caro Mallén. Edición, introducción y biografía inédita de Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

- *Dramaturgas del Siglo de Oro: guía básica*. Con prólogo de

Javier Huerta Calvo. Madrid: Editorial Huerga y Fierro, 2013.

Artículos (selección):

- "Violencia por motivos sexuales en mi obra". En *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2018, pp. 324-337.

- "Los locos personajes de Ana María Caro Mallén". En *Actas del Congreso Locas. Escritoras y personajes femeninos en los márgenes*. Universidad de Sevilla. Grupo de investigación Escritoras y Escrituras.

- "Las mujeres de Tirso de Molina". *En Clásicos Españoles para todos*. Teatro UC nº 47. Santiago de Chile (Chile).

- "Malas y más que malas, por supuesto". En *Buenas y malas, revisión de modelos*, de Margarita Almela, María García Lorenzo y Helena Guzmán (coordinadoras). Madrid: UNED, 2014. Premio Nacional de Edición Universitaria de la UNE.

- "Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas: Baile del juego de vuelen pajaritos, Baile de veneno de los sentidos, Baile de los títulos de comedias". *Revista EPOS*, XXIX (2013), pp. 443-458.

- "Autopresentazione". En *Teatro spagnolo contemporáneo (2). Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori*. Anno VIII, Dicembre 2013 / Teatrica. www.retididedalus.it

- *Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII. Revista EPOS, XXVIII*, pp. 177-193. Madrid: UNED, 2012.

- "Razones para escribir, razones para vivir". En *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* nº 17, pp. 13-15. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2102.