

## PANORÁMICA Y ANÁLISIS SOBRE LA MUJER EN EL ESPACIO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO: CREACIONES SANADORAS, FEMINISMO Y DIVERSIDAD<sup>1</sup>

Olga Barrios

Cada vez más a menudo nuevas investigaciones nos siguen sorprendiendo con el descubrimiento de nuevos nombres de mujeres autoras, directoras, productoras, bailarinas, trovadoras, músicas, coreógrafas o teóricas de las artes escénicas a lo largo de la historia. Sin embargo, fue a partir de finales de los años 60 y principio de los 70 cuando las artes escénicas comenzaron a ofrecer nuevas perspectivas ofrecidas por la escritura, dirección y trabajo colectivo de un gran número de mujeres a nivel internacional. Muchos grupos de mujeres se reunían para crear un trabajo escénico colectivo (ya fuera en el escenario de un teatro, en colegios, en la calle u otros espacios) que expresara sus deseos, reivindicaciones y/o celebrara su identidad femenina, destruyendo así estereotipos que sobre ella se habían establecido a lo largo de la historia —las sufragistas inglesas habían realizado una tarea similar a principios de siglo para reclamar el voto de la mujer—. Y lo hacían irrumpiendo en el espacio público reservado al varón y utilizando el más público de todos los géneros: las artes escénicas. Pioneras en esta labor fueron las norteamericanas y las inglesas, quienes comenzaron por crear grupos de teatro de concienciación feminista (*Raising Consciousness* —RC). En otras regiones del globo, las mujeres también —aunque tímidamente— influidas por el trabajo de sus predecesoras, comenzaban a realizar sus primeras incursiones en el teatro. El Movimiento de Derechos Civiles, los Movimientos de las Artes y de Poder Negros, el Movimiento Feminista y los levantamientos estudiantiles de los años 60 habían

---

<sup>1</sup> Esta es una versión ampliada y actualizada del artículo «La mujer en las artes escénicas contemporáneas» publicado por el Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca en un volumen de ensayos titulado *Estudios multidisciplinares de Género*. Volumen 1 (2004), p. 27-61. Las citas de textos escritos en otra lengua y que aparecen en castellano, si no se indica lo contrario, han sido traducidas por la autora de este ensayo.

abonado el campo para que las mujeres se lanzaran al terreno artístico y público de las artes escénicas con mayor ímpetu y urgencia que en el pasado. En esos años, el teatro fue en muchas regiones del mundo, y aún lo sigue siendo, el vehículo artístico y pedagógico más requerido y apropiado para desempeñar funciones diversas, ya fueran tareas de alfabetización, o de apoyo a campañas de concienciación en diferentes campos (para prevención de enfermedades, para cuestiones políticas o para reivindicaciones de derechos humanos y feministas).

Estos grupos de mujeres fueron los que realmente abrieron la puerta a la gran diversidad escénica que cada vez, con más fuerza, continúa surgiendo desde los últimos años del siglo XX. Ahora podemos encontrar, por tanto y en mayor o menor medida, aparte de un gran número de dramaturgas, también directoras, coreógrafas, productoras, actrices, escenógrafas, bailarinas de danza moderna, o *performers*. Además del enorme desarrollo artístico que se ha producido en los últimos años, se ha apreciado también un crecimiento y/o ampliación de conceptos feministas que han ido cambiando/desarrollándose con las nuevas generaciones de mujeres. Así por ejemplo, se puede hablar de una tendencia más extendida en Inglaterra hacia un feminismo socialista mientras que en Estados Unidos se habla de un feminismo más radical y/o materialista; por otro lado, aparte de la relación género/clase que se observa en el feminismo socialista, las mujeres negras norteamericanas y de la diáspora africana han añadido el componente racial, hablando así de un feminismo negro —o *mujerismo*, adoptando el término acuñado por la afronorteamericana Alice Walker, *womanism*—. En fin, en el campo de las artes escénicas las mujeres han creado múltiples posibilidades que siguen propiciando el cambio a través de un teatro experimental en continua búsqueda de nuevas formas y estilos que se adecuen a su realidad femenina. Hay que mencionar, sin embargo, que no todas las mujeres involucradas en las artes escénicas consideran que su trabajo es *feminista*. Esto es debido en muchos casos a la confusión que el término conlleva en la actualidad por los diversos matices y orientaciones que el término feminista ha llegado a comportar. Sí se puede decir, por otro lado, que casi todas las mujeres que escriben o interpretan dirigiendo su propio trabajo transmiten una realidad y perspectiva femenina que impregna sus creaciones lo cual amplía y enriquece la investigación en los estudios de género en la escena social internacional.

En este ensayo pretendo centrarme en las mujeres que de una u otra forma han contribuido a nuevas creaciones y al desarrollo de las artes escénicas desde finales de los años 60 a la actualidad. Para ello, primero revisaré brevemente la trayectoria teatral femenina a lo largo de la historia. A continuación, analizaré las dificultades halladas en este campo hasta llegar a una fase de concienciación feminista que ha propiciado el trabajo escénico de muchas otras mujeres y las ha estimula-

do en la creación de una gran diversidad de subgéneros y estilos vanguardistas — con las consecuentes variantes dependiendo de la región geográfica donde esas creaciones han tenido lugar—. Para concluir, y con el fin de ofrecer una visión general de la situación de la mujer y las artes escénicas contemporáneas, revisaré las técnicas y temas que más se repiten en dichas creaciones. Las referencias a las expresiones artísticas realizadas por mujeres de nuestro tiempo se centrarán especialmente en España y otras regiones europeas, Latinoamérica, Norteamérica, el Caribe y África.<sup>2</sup>

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A lo largo de la historia se observa una gran ausencia de autoras teatrales. Las mujeres se han visto atrapadas y relegadas al cumplimiento de las tareas del hogar, debido a numerosos embarazos y a la función que les había sido asignada por la sociedad como madres. En España, concretamente, debido a la influencia de una antigua costumbre islámica, se sostenía que la mujer no podía invadir el dominio público «ni con su presencia ni con su habla», costumbre que fue reforzada por Platón en Occidente. Patricia O'Connor recuerda que ya en los mitos griegos, en *La Odisea*, por ejemplo, Telémaco amonesta a su madre Penélope porque se atreve a discrepar en la forma en que un trovador narra las hazañas de la guerra, recordándole que es una mujer y, como tal, su función es únicamente la de escuchar sin expresar su opinión (1997, 10-11, 119).

O'Connor observa que el reparto de labores y espacios considerados apropiados para hombres y mujeres se institucionalizó en las culturas de Asia durante la Dinastía Chou (1027-256 a. de C.): El *ying* era la fuerza femenina, negativa y pasiva, mientras que el *yang* representaba la fuerza masculina, positiva y activa. Estas creencias aparecieron recogidas más tarde (500 a. de C.) en los escritos de Confucio y fueron, posteriormente, aceptadas y reafirmadas por Sócrates y Aristóteles, llegando a formar la base de posteriores alegaciones occidentales acerca de «los talentos creadores

---

<sup>2</sup> Para una mayor información sobre las artes escénicas creadas por mujeres negras africanas y de la diáspora africana véase BARRIOS, Olga, «Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana». En BARRIOS, Olga; FOSTER, Frances Smith, eds., *La familia en África y la diáspora africana* (2004). Aunque Asia no aparece aquí representada —debido a la carencia de textos traducidos al inglés o castellano—, sí está presente, sin embargo, en las técnicas de interpretación oriental que algunas de las artistas han adoptado en su trabajo, al igual que en Norteamérica las mujeres asiático-americanas han desarrollado un teatro con influencias y elementos pertenecientes a culturas asiáticas.

innatos en cada sexo». Según estos códigos que se establecieron, se afirmaba que el hombre busca activamente por naturaleza la acción en el exterior, mientras que la mujer se siente atraída por los elementos estáticos del interior (O'Connor 1997, 11-12). En el siglo XVI Fray Luis de León en *La perfecta casada* igualmente aseguraba que la mujer virtuosa debía ser callada y amante del hogar, y evitar salir al mundo en el que podía poner en peligro su inocencia y fama. Extendido a lo largo de la historia, también observamos el estereotipo de que una mujer inteligente carecía de belleza física: el escritor español del Renacimiento Ximénez de Enciso en *Juan Latino* refleja esta creencia al referirse a la mujer que se casaría con Juan Latino, mujer que disfrutaba participando en las tertulias literarias (campo reservado habitualmente al varón).

O'Connor considera que el hecho de que las tareas domésticas a las que estaba relegada la mujer no fueran valoradas ha influido de forma decisiva en la ausencia de autoras teatrales que encontramos en la historia (1997, 12).<sup>3</sup> Debido a la trayectoria que observamos en la historia de las mujeres, a la mayoría les resultaba más sencillo dedicarse especialmente a la narrativa (diarios íntimos, poesía, género epistolar) en lugar de dedicarse a escribir para el teatro, el más público de los géneros; además, si la mujer invadía el terreno público se la consideraba una *mujer pública* o de moral cuestionable. Por otro lado, existía la creencia de que la mujer podía dedicarse más fácilmente a la narración, un género —según O'Connor— menos estructurado, más espontáneo y menos limitado que el drama que requiere síntesis, disciplina, destreza verbal, acción y conocimientos sociales —considerado más apropiado para el talento masculino—. A la mujer podían admitirla como actriz y/o empresaria, pero no como autora teatral. Consecuentemente, las mujeres adoptaron especialmente como vehículo de expresión artística los géneros más intimistas: el género epistolar y el diario, y más adelante, el cuento y la novela (O'Connor 1997, 13).

El teatro es un arte antiguo que, en sus inicios, asociaba al poeta-dramaturgo con las divinidades religiosas y mitológicas, proyectando una imagen semi-divina y, por supuesto, masculina. Las mujeres, por otro lado, han vivido desde la antigüedad siempre recluidas. Incluso cuando iban al teatro en la España de los siglos XVI y XVII eran relegadas y colocadas en la cazuela del piso superior, alejadas del escenario y del patio en el que los hombres se movían con toda libertad. Hay que recordar además que, por el carácter público, social y activo del teatro, los hombres han dominado su burocracia y su economía. A esto se añade el hecho de que, en la época en que los musulmanes habitaban España, había una ley árabe que prohibía que las muje-

<sup>3</sup> O'Connor añade que las mujeres se consolaban creyéndose reinas de la casa, ya que fuera carecían de autoridad y, «entre grupos masculinos se encontraban incómodas o torpes» (*Op. Cit.*, 10).

res fueran al teatro; e incluso se multaba a las que salían de sus casas (O'Connor 1997, 17-18).

Debido a las circunstancias históricas que las han privado de participar en público, y de reconocer el valor encerrado en sí mismas y en sus tareas, las mujeres no se han considerado *personas*, seres humanos independientes, sintiendo la necesidad constante de depender de otros. Un factor fundamental a tener en cuenta es la falta de independencia económica a la que se han visto sometidas, lo cual las ha privado de la libertad necesaria para ser ellas mismas y desarrollar sus habilidades y cualidades. Aunque alguna mujer se hubiera propuesto escribir teatro, probablemente se habría cuidado mucho de exponer sus pensamientos públicamente a través de una obra teatral. Según O'Connor «las mujeres han temido y siguen temiendo el desprecio de los críticos —varones, por supuesto— ya que los hombres han establecido sus intereses y su retórica como la norma» y, además, «los cánones literarios valorativos han sido establecidos por hombres basándose en obras escritas por hombres que perpetúan los gustos masculinos» (1997, 20). Si alguna conseguía romper la línea de fuego y lograba escribir una obra, aún debía superar otros obstáculos: actores, directores, técnicos, figurinistas, escenógrafos, etc., con los que igualmente tenía que batallar.

A pesar de las enormes dificultades con las que las mujeres han debido enfrentarse para acceder a las artes escénicas, tenemos algunos ejemplos de destacadas dramaturgas a lo largo de la historia. La primera dramaturga occidental<sup>4</sup> conocida es Hrosvitha of Gandersheim (c. 935-73), nacida en el norte de Alemania. Según algunas fuentes, era una monja, y según otras, pertenecía a la nobleza pero decidió vivir voluntariamente dentro de una orden religiosa sin llegar a tomar los hábitos. Siguiendo el estilo de Terencio, Hrosvitha escribió seis obras<sup>5</sup> que fueron representadas en su época y publicadas por primera vez en 1501, por lo que ejercieron gran influencia en las obras religiosas y didácticas del siglo XVI. Sus obras dramáticas son las primeras de la época postclásica (no se conserva ningún otro texto dramático de esta época) que proporcionan una perspectiva femenina (Brockett 110). Por otro lado, la primera actriz de la que tenemos constancia es la italiana Isabella Andreini,

<sup>4</sup> Safo podría ser considerada la primera profesora de jóvenes mujeres en el arte coral, aparte de que probablemente recitara sus poemas ante un público y fuera intérprete musical. Sin embargo, no se conoce mucho sobre la vida de esta poeta griega. Para una mayor información sobre la mujer en la época clásica griega, véase DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres I* (1992).

<sup>5</sup> *Paphnutius, Dulcitus, Gallicanus, Abraham, Callimachus y Sapientia*. Sus obras, escritas en latín, tratan sobre el martirio a causa de la fe cristiana y sobre el triunfo de la castidad ante las tentaciones de la carne. Hrosvitha intentaba ofrecer un equilibrio religioso a las obras de Terencio. Durante la Edad Media pueden encontrarse ya algunas escritoras y trovadoras sobre las que hay dos libros. Véase WILSON, Katharina M. *Medieval Women Writers* (1984) y EPINEY-BURGARD, Georgette; BRUN, Émilie Zum. *Mujeres trovadoras de Dios: Una tradición silenciada de la Europa medieval* (1998).

la *enamorada* de la compañía teatral *Commedia dell'arte* del siglo XV, compañía que improvisaba sus interpretaciones sobre la pauta temática que le ofrecía un director.<sup>6</sup>

Es precisamente en el Renacimiento cuando la mujer comienza a actuar sobre un escenario, interpretando los papeles femeninos que hasta entonces habían sido reservados para jóvenes muchachos. Y la primera dramaturga profesional —también novelista— en lengua inglesa fue la británica Aphra Behn (1640-89), quien escribió comedias de intriga y política de propaganda Tory.<sup>7</sup> De acuerdo con Hodgson-Wright, el *feminismo* del período 1550-1700 en Inglaterra contribuyó a un cambio de actitudes que resultó crucial a la hora de asentar los cimientos de cambios más radicales que llegarían en los siglos siguientes. Sería difícil imaginar cómo las sufragistas de principios del s. XX —cuyo teatro fue esencial dentro del movimiento que lideraron— llegaron a reclamar el voto para la mujer sin los precedentes creados por las mujeres del s. XVII (Hodgson-Wright 15). En España, la mayoría de las dramaturgas más conocidas y reconocidas pertenecen al s. XX.<sup>8</sup> Sin embargo, recientemente, gracias a la investigación recopilada en cuatro volúmenes y dirigida por Juan A. Hormigón, hemos recuperado una historia y tradición de mujeres españolas en las artes escénicas desde el siglo XVI a la actualidad totalmente desconocidas y no incluidas antes en los libros de la historia teatral.<sup>9</sup> En estos cuatro volúmenes se ofrecen los nombres de casi un millar de mujeres que de una u otra forma han estado involucradas en las artes escénicas españolas.

<sup>6</sup> Los textos dramáticos de Andreini fueron escritos para incluirlos en los diálogos del *Enamorado* y de la *Enamorada* de la *Commedia dell'arte*. Según Valle Hidalgo, Andreini ya escribía sobre el acoso sexual que la mujer recibía, lo cual era incluido en sus textos (141). Sin embargo, los escritos teatrales de los que era autora Andreini no fueron reeditados hasta el s. XVII.

<sup>7</sup> Según Stephanie Hodgson-Wright, hacia finales del siglo XVII, al comenzar las escritoras a competir más en el terreno público (y hostil) de los hombres, la expresión pública de admiración y apoyo mutuos entre las mujeres se convirtió en una estrategia clave, ofreciendo como ejemplos a Catherine Philips (*Orinda*) y a Aphra Behn (*Astrea*). Escribir para el escenario, por otro lado, era especialmente peligroso para las mujeres, que tenían mucho más que temer del ingenio del público chovinista masculino. Después de la muerte de Aphra Behn (quien había conseguido un éxito considerable en su época) en 1689, no surgieron dramaturgas en los siete años siguientes, pero tres mujeres lo hicieron en 1696: Delariviere Manely, Mary Pix y Catherine Trotter, quienes buscaron el apoyo mutuo en su intento de conseguir aceptación y reconocimiento como dramaturgas profesionales y cuyas obras fueron estrenadas en el teatro público ese año. El incremento de voces literarias que proclamaban testimonios feministas a finales del siglo XVII no tuvo, sin embargo, efectos en el campo legal y constitucional en cuanto a la condición de la mujer (14-15).

<sup>8</sup> Aparte de las dramaturgas más conocidas surgidas a partir de los años 60, que mencionaré más adelante, las más destacadas en la primera mitad del s. XX son Emilia Pardo Bazán, Concha Espina, Clemencia Laborda, Halma Angélico, María Lejárraga (María Martínez Sierra), Pilar Millán Astray, Caterina Albert (Víctor Catalá), Dora Sedano, Julia Maura, Mercedes Ballejeros, Luisa-María Linares, Carmen Troitiño, Isabel Suárez de Deca y María Aurèlia Capmany.

<sup>9</sup> Véase HORMIGÓN, Juan Antonio. *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, (1994-1996).

## ARTE ESCÉNICO FEMENINO Y FEMINISTA

Se puede hablar de un trabajo realizado por mujeres dentro de las artes escénicas que no tiene por qué ser específicamente feminista. Al analizar su obra, hay que tener en cuenta que algunas mujeres para poder acceder a las artes escénicas adoptaron consciente o inconscientemente las actitudes, prejuicios y estilo del grupo masculino dominante.<sup>10</sup> Por otro lado, se puede hablar de un trabajo feminista consciente, escrito por hombres o mujeres, que presenta una concienciación orientada al cambio de la condición y desarrollo de la mujer y su igualdad social con el hombre.<sup>11</sup> También existen dramaturgas, directoras o intérpretes que no se declaran feministas y/o no desean ser clasificadas bajo esta categoría, sin embargo el trabajo que ellas han realizado puede ser analizado dentro de un enfoque feminista para comprobar si realmente el discurso femenino difiere del masculino y muestra unas características que puedan ser asociadas a una cultura de género y/o estética femenina. Por ejemplo, Ana Diosdado, una de las dramaturgas más conocidas desde la época de Franco, «rechaza el calificativo de feminista, evita temas considerados "femeninos"» y, con respecto a los roles de género, afirma que su propósito es «reflejar un equilibrio humanístico». Entre los temas que aparecen en su obra destacan la guerra, el comunismo, el racismo, el poder político, la vida después de la muerte o el suicidio (O'Connor 1998, 13). Otro ejemplo es la dramaturga colombiana Fanny Buitrago, quien considera que no hay literatura femenina o masculina, sino buena o mala (citado en Andrade y Cramsie, 113).

En 1987 se inaugura en España la Asociación de Dramaturgas Españolas, con Carmen Resino como presidenta, declarando que sus objetivos eran reivindicar la actividad teatral femenina, sin tintes ideológicos ni feministas. Resulta curioso observar que, en comparación con otros países, la mayoría de las dramaturgas españolas no han realizado un trabajo que muestre una concienciación feminista. En este sentido, Patricia O'Connor ha observado que en los últimos cincuenta años se podría hablar de cuatro etapas en el progreso de las dramaturgas españolas:

---

<sup>10</sup> O'Connor observa que en España las dramaturgas nacidas antes de 1930 muestran haber interiorizado «las normas de su sexo, o las han aceptado tácitamente con un propósito práctico. [...] Y durante los primeros años de la dictadura de Franco [...] escribieron melodramas políticos de derechas, comedias de evasión, comedias románticas, dramas domésticos, y sainetes costumbristas, todo dentro de la línea naturalista poco imaginativa demandada en la época por los espectadores de la clase media» (1997, 31).

<sup>11</sup> Con las nuevas generaciones, y dependiendo de cada región geográfica, el feminismo presenta orientaciones y matices diferentes, por lo que no se puede hablar de una única filosofía feminista, como algo homogéneo, ya que podemos hablar de feminismo radical, cultural, materialista, social, negro (mujerista), postmodernista o cibernético, entre otros, a los que aludiré más adelante.

1. 1940-50: una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino y la idealización de las mujeres virtuosas y sumisas.
2. 1960-70: un salir del mundo femenino literario al equilibrar los roles masculinos y femeninos y atreverse a opinar y afirmar.
3. Finales de los 70 y principios de los 80: imitación de los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso masculino percibido como neutro.
4. Desde 1980 a la actualidad: un nuevo orgullo en la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino (1997, 40).<sup>12</sup>

Obsérvese que O'Connor, al referirse a los 80 habla de un nuevo «orgullo en la identidad femenina», pero no de una creación artística claramente feminista. Más recientemente, sin embargo, destacan dramaturgas que van perdiendo el *miedo* a considerarse feministas y la creación de nuevas compañías que abiertamente se declaran feministas como, por ejemplo, Las Sorámbulas, dirigida por la dramaturga Margarita Borja.

De acuerdo con la escritora española M.<sup>a</sup> José Ragué-Arias, «la teoría y crítica del teatro feminista parte del feminismo para plantearse la perspectiva desde la cual contemplar el teatro que hacen las mujeres». Ragué-Arias añade que la creación teatral femenina ha tenido tres etapas, las cuales coexistieron a veces, «la de imitación, la de reivindicación y la búsqueda de identidad propia», coincidiendo con las corrientes de feminismo esencialista y materialista. La identidad le viene previamente dada a la mujer, ya que el canon está basado en los gustos masculinos, por lo tanto, «estamos hipotecadas por las mismas categorías que queremos trascender». Pero la mujer ha ido transgrediendo paulatinamente e incorporando al canon su identidad, incluyendo una perspectiva de mujer. En este proceso seguido por la mujer, esta ha adoptado «las actitudes y el estilo del grupo dominante», pero, «en otro estadio de la lucha feminista, la mujer buscando la inmediatez teatral ha hecho un teatro feminista de urgencia. El último estadio de este proceso sería la búsqueda de una estética propia de mujer». Ragué-Arias concluye que el objetivo final sería «hacer teatro a partir de nosotros mismos, con independencia del género, siendo este un factor más de los que configuran nuestra personalidad

---

<sup>12</sup> Sin embargo, otras dramaturgas españolas, como se verá más adelante, disienten en este último punto pues aseguran que no es hasta la década de los 90 cuando se observa una presencia más reveladora de la mujer escribiendo sobre temas que atañen específicamente a la realidad de la mujer.



como autoras, directoras, coreógrafas o escenógrafas. Pero este objetivo está solo parcialmente alcanzado» (227, 228, 230).

El arte escénico feminista en Inglaterra, por otro lado, ha incluido desde los años 70 la convergencia del Movimiento Feminista con el desarrollo del Movimiento Marxista/Socialista. En contraposición al feminismo socialista de Inglaterra, las feministas norteamericanas han reaccionado contra el patriarcado influidas por la estructura capitalista de la economía, prevaleciendo, por tanto, un feminismo materialista. También en Estados Unidos a veces se ha utilizado el término *feminismo radical*, reemplazado con el término *feminismo cultural* para referirse a la rama de la teoría y activismo feministas que pretenden crear una cultura separada y radical de las mujeres. El término *radical* por tanto, no tiene el mismo significado en Inglaterra que en los Estados Unidos, al igual que también tiene connotaciones diferentes para mujeres de la misma cultura (Godman 35).

Son precisamente los feminismos norteamericano y europeo los que influyeron en los cambios observados en las artes escénicas en España a partir de 1975, con la excepción de la dramaturga catalana Lidia Falcón que escribía obras feministas a finales de los 60. El teatro feminista en el Estado español ha sido un fenómeno generalmente asociado con Barcelona y con la escritora Lidia Falcón, una de sus mayores exponentes. Falcón ha participado y sigue participando activamente en la lucha feminista tanto desde la escritura como desde el partido político al que pertenece. Refiriéndose a sus obras teatrales, Falcón señala:

Mis obras [...] describen a los personajes femeninos, zarandeados por destinos ni buscados ni deseados por ellas. Pero todas ellas viven y sufren en un mundo real, poblado de mujeres y de hombres, que atraviesan guerras, exilios, violencias, que padecen soledad y abandono, que se apasionan con el amor y con el desamor. *Mi obra y mi teatro son feministas en el sentido más universal del término: el analizar los sufrimientos humanos y sus peripecias vitales a través de la visión crítica de las mujeres.* Al conjunto de mi obra creativa le doy el título genérico de la «epopeya femenina». Las escritoras mujeres tienen la responsabilidad de escribir ese mundo femenino ignorado por todos los autores. Si se ha dicho que el escritor es la conciencia del mundo, la escritora ha de ser la conciencia del mundo de las mujeres. Solo hay un camino para liberar tantos demonios como nos persiguen: echarlos por boca hacia el escenario. Hagámoslo pues (6. *Cursivas mías*).

Por otro lado, dentro de la generación de dramaturgas actuales, Paloma Pedrero, ha expresado públicamente sus objetivos profesionales y responsabilidad de solidaridad con las mujeres: «Me parece importante que se toquen temas considerados “masculinos” desde la óptica femenina [...] porque las mujeres tenemos mu-

cho que contar» (citado en O'Connor 1997, 48).<sup>13</sup> Las únicas representaciones profesionales de teatro feminista en los 80, sin embargo, han sido *Dones i Catalunya*, representada en Barcelona en 1983, y las obras incluidas en el Primer Festival de Teatro Feminista de Madrid en 1987. *Dones i Catalunya* es un collage de obras en un acto de Lidia Falcón, Marta Pessarrodona, María José Ragué-Arias, Carme Riera, Clara Simó y Marisa Hajar, quienes exploran varias manifestaciones de la opresión sufrida por la mujer en Cataluña en el siglo xx (O'Connor 1997, 52-53).

Como puede apreciarse, la trayectoria del teatro escrito por mujeres en España ha sido fragmentaria, percibiéndose un cambio considerable, según María José Ragué-Arias, a partir de 1985 a raíz del Premio Marqués de Bradomín, de la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), y las Muestras de Teatro Alternativo. El cambio se refleja en la escritura dramática de autoras y autoras, sin una referencia clara y específica al feminismo, y muy poco al tema de mujer y teatro, pretendiendo que ya no existe discriminación de género, sin encontrar una especificidad femenina—pero «casi siempre, esa especificidad está ahí»—. Ragué-Arias afirma también que la generación de dramaturgas españolas que surge a finales de los 80, aunque sigan mostrando mujeres capaces de ser ellas mismas en libertad, ofrece también un número de obras en las que lo femenino parece estar ausente. Ninguna de ellas parece estar interesada en representar el género o la sexualidad, pero, hay «un punto de vista femenino que busca la identidad, un rechazo implícito de la jerarquía masculina, un punto de partida que late en sus propias vidas (230-232)». Sin embargo, la década de los 90 en España muestra una gran actividad escénica y dramática en torno a la mujer. En 1993, la Comunidad de Madrid organizó una Muestra de Teatro de Mujeres en el teatro Alfil donde se fallaba el premio María Teresa León, auspiciado por la Asociación de Directores de Escena (ADE) y el Instituto de la Mujer. En 1994, Patricia O'Connor y Kirsten Nigro, organizaron el Primer Simposio/Festival de Mujeres de Habla Española en el Teatro. En 1997<sup>14</sup> comienza el primer encuentro de Mujeres

<sup>13</sup> Hay que señalar que, aparte de Lidia Falcón, la mayor parte de la generación de jóvenes dramaturgas españolas actuales no ha estudiado feminismo, ni psicoanálisis, ni semiótica, ni marxismo, ni crítica literaria ni conocen el trabajo de las dramaturgas de otros países, pero demuestran una vinculación con la tradición del feminismo francés. Es decir, lo que Marguerite Duras proponía: invertirlo todo, poner a la mujer como punto de partida para juzgar lo que el hombre llama la luz, hacer de la oscuridad el punto de partida para juzgar lo que el hombre llama claridad (O'Connor 1997, 48-49). Sin embargo, en las nuevas generaciones de dramaturgas desde finales de los 90 se puede observar una formación diferente y una mayor concienciación femenina y feminista.

<sup>14</sup> En ese mismo año se llevó a cabo una muestra de teatro llamada El Teatro Oculto de la Luna, coordinada por el grupo Picor, dirigido por Ana Rita Fiaschetti, que incluía los espectáculos *La Bernarda es calva* (de Metadones dirigido por Magda Puyo), *¿Por qué, Pampox, Oihulari Klown, Hoy, Medea?* (con puesta en escena de Porpol), *Aiguardent* (de Marta Carrasco) y *Mujeres al rojo vivo* (presentada por el grupo Legaleón), todos ellos espectáculos de mujeres sobre mujeres.

y Artes Escénicas en el Festival de Teatro de Cádiz y, para cerrar la década de los 90 y llenar el vacío de nombres y textos sobre mujeres y teatro en España, se publican los cuatro volúmenes sobre mujeres en la historia del teatro español ya mencionados, cuya investigación fue dirigida por Juan A. Hormigón. Entre los nombres de esta nueva generación de dramaturgas, destacan el grupo de autoras catalanas Angels Aymar, Beth Escudé i Gallès, Mercé Sàrrias, Angélica Liddell y Lluïsa Cunillé;<sup>15</sup> y Pilar Laveaga, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Sara Molina, Paloma Pedrero, Elena Cánovas, Laila Ripoll, Marga Iñiguez, Ana Vallés y Lucía Sánchez.

La investigadora Lizbeth Goodman, al referirse al teatro escrito por mujeres en Inglaterra, establece también una diferencia generacional en cuanto a la adopción o no del término feminista aplicado al teatro, asegurando que las dramaturgas a partir de los 80 son más reticentes a utilizar el término feminista ya que no están seguras del significado exacto del mismo —dicho término ha tomado nuevas connotaciones y significados en los últimos años, como ya se ha observado—. Sin embargo, dramaturgas de generaciones anteriores, como Caryl Churchill, Pam Gems u Olwen Wymark, lo han adoptado. La dramaturga inglesa Louise Page, por su parte, ha afirmado no entender cómo una mujer que vive en la sociedad actual puede no ser feminista (citado en Goodman 33). Por otro lado, al analizar la obra teatral de mujeres españolas y norteamericanas, Patricia O'Connor igualmente establece unas diferencias. Las norteamericanas parecen luchar contra el poder patriarcal de forma directa, mientras que las españolas lo hacen de forma oblicua. Las norteamericanas reflejan más a la mujer que se preocupa por conseguir una posición de poder, mientras que las españolas parecen darle más importancia a las relaciones de pareja. Sin embargo, las españolas son más individualistas en una búsqueda de identidad y las norteamericanas presentan habitualmente el apoyo de un grupo de amigas (esta solidaridad que no se percibe en las españolas podría achacarse al miedo a *contagiarse* del feminismo o al supuesto carácter individualista que se dice caracteriza a los/las españoles/as [O'Connor 1999, 118-119]).

Por su parte, la dramaturga argentina Griselda Gambado asegura que las mujeres han entrado en el teatro «sin modificar muchas de sus pautas», no se han podido desprender «del aspecto competitivo de esa sociedad», asegurando que han llevado la competencia al teatro, «sin percibir que la corriente del teatro [...] *requiere compartir*» (2008). Si las norteamericanas están, según O'Connor, más

<sup>15</sup> Véase el artículo de ESCUDÉ I GALLÈS, Beth. «Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)» (1999). Escudé i Gallès hace alusión a las predecesoras catalanas Rosa-Vitòria Gras y M.<sup>a</sup> Rosa Ragué-Arias, quienes han ejercido una influencia considerable en las dramaturgas más jóvenes.

interesadas en llegar a los puestos de poder, Gambaro también advierte del gran peligro que ello conlleva en relación al arte (en este caso, a las artes escénicas). Si esa es la única finalidad que buscan algunas mujeres, Gambaro observa que el trabajo artístico de las mujeres «sufrirá las consecuencias. El poder no nos acoge gratuitamente en su seno, impone un pago, pide la devolución que consiste en la imitación del modelo» (Gambaro 210). Modelo al que, implícitamente, Gambaro se refiere como canon patriarcal.

En cuanto a la teoría teatral feminista, han sido las norteamericanas las pioneras en su rápido desarrollo en estos últimos años, especialmente referida a *la mirada*<sup>16</sup> y al público feminista, mientras que el teatro feminista británico ha comenzado a dejarse influir por la comercialización de las artes (Goodman 26) —algo sobre lo que la argentina Gambaro advierte como un peligro—.<sup>17</sup> Lizbeth Goodman cita a Linda Alcoff quien señala que las diferentes posiciones dentro del feminismo pueden unirse en un proceso de adecuar la teoría a la práctica, utilizando el feminismo como una *estrategia*, un proyecto que busca el cambio. Según Goodman, la propuesta de Alcoff, al aplicarla al teatro feminista, subraya la acción y abre el espacio a las diferencias existentes entre teatros feministas (36). En la misma línea, Gambaro da su opinión sobre el nuevo teatro que deberían crear las mujeres:

Un teatro donde cada palabra, situación e imagen tenga un énfasis distinto, el acento colocado en los hitos del paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más allá. Mirar los pedacitos, los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo despreciado, lo sumergido.

Y para esto *debemos romper las seducciones del teatro y de su entorno institucionalizado*; concretar una acción política en el teatro que nazca de una *metodología basada en nuestros vínculos, en la solidaridad y en el intercambio no competitivo*. Necesitamos [...] una cantidad creciente de investigadoras, de dramaturgas y directoras cuyo hacer teatral plantee una crítica de las estructuras del teatro por un lado y por el otro genere la utopía de producir lo inimaginable.

La mujer imprime algo diferente en la cultura. No aceptemos el mundo pequeño al que siempre nos han condenado. Y lo que la mujer imprime en la cultura es su diferencia de ver la vida y la muerte, de nacer a otra vida y a otra muerte, a otra libertad, a otra distribución del poder (210-211. *Cursivas mías*).

<sup>16</sup> Teorías sobre la mirada masculina cuando es esta la que realiza la creación artística en la pantalla o en el teatro de la mujer como objeto y estereotipo, o a la mirada del hombre como espectador. Y también análisis que se refieren a la creación desde la mirada femenina, otra visión y perspectiva, a la que alude Gambaro.

<sup>17</sup> Goodman apunta que en los últimos años en Inglaterra suele utilizarse más el término «teatro alternativo» que «teatro feminista» (26-28).

Por su parte, en *Contemporary Feminist Theatres*, a la vista de la diversidad feminista encontrada en su investigación, Goodman propone una serie de criterios a tener en cuenta a la hora de formular una teoría teatral feminista:

1. La importancia del papel que juega el público
2. La importancia de tener en cuenta las prácticas teatrales y los puntos de vista de quienes las realizan en una teoría de desarrollo (influida por el descubrimiento de que la mayoría de teatros feministas han sido creados por grupos muy pequeños de mujeres)
3. *Un reconocimiento de la diversidad de ideas y planteamientos feministas*
4. La necesidad de desarrollar formas de plantear y evaluar un teatro feminista que no adopte simplemente tradiciones de crítica literaria ya establecidas
5. La importancia de reconocer la naturaleza versátil de ideas feministas y de estructuras y formas teatrales (223. *Cursivas mías*).

Lo que Goodman propone, por tanto, es un camino abierto que permita ir construyendo una teoría feminista teatral en la que tengan cabida la variedad de feminismos encontrados y desarrollados a lo largo de diferentes generaciones. Es decir, Goodman no defiende la existencia de una crítica feminista estática sino la de una crítica feminista que se va formando como lo hace un proyecto en el que están involucradas todas aquellas personas que participan en el crecimiento de un teatro feminista, en el intercambio existente entre productores/as (director/a, actor/actriz, escritor/a, etc.) y público. A esto habría que añadir las diferencias existentes entre mujeres pertenecientes a otras culturas, raza y/o clase.

#### DIFERENCIAS ENTRE REGIONES GEOGRÁFICAS

Al analizar la labor de las mujeres en las artes escénicas, no se puede obviar ni ignorar el contexto histórico, social, cultural y geográfico al que pertenecen. El feminismo negro (*womanism*)<sup>18</sup> ha puesto en tela de juicio el feminismo blanco

<sup>18</sup> El término *womanism* —feminismo negro— acuñado por la escritora afronorteamericana Alice Walker, al que ya me he referido antes, ha sido adoptado por muchas mujeres negras africanas y caribeñas, adaptando el término a su situación específica. Así, por ejemplo, hay una tendencia en el Caribe y en África a incluir al hombre en la misma lucha de la mujer, algo que no ocurre en Norteamérica. Por ejemplo, las escritoras de origen afrocaribeño, entienden que *womanism* no es el antagonista de los hombres y muestra afinidades con el feminismo internacional, al tiempo que mantiene su especificidad mientras respeta su condición de mujeres pero cuestiona la maternidad obligatoria; toma conciencia de la situación peculiar que experimentan las mujeres en sociedades que sufren guerras o

occidental por no incluir el factor racial ni la clase a la que pertenecen como elementos esenciales de análisis a tener en cuenta al considerar la realidad de las mujeres, observando que el Movimiento Feminista de finales de los 60 estaba formado mayoritariamente por mujeres blancas occidentales de clase media. Cada vez con mayor frecuencia el término *feminismo*, por tanto, está siendo revisado y ampliado para incluir una mayor diversidad que contemple esas diferencias que he mencionado antes, porque, dependiendo de las condiciones y características de cada lugar y cultura, las mujeres se plantean prioridades diferentes.<sup>19</sup> Y dentro de estas regiones habría que tener en cuenta igualmente si esas mujeres pertenecen al ámbito rural o al urbano, o si pertenece a algún sector marginal, algo sobre lo que no se ha realizado aún la investigación que esta cuestión merece.<sup>20</sup>

En el África subsahariana es de destacar el trabajo realizado por la dramaturga y directora ghanesa Efua Sutherland desde los años 60 hasta su muerte en 1996. Efua Sutherland sentó las bases de un teatro que comenzó a desarrollarse con más fuerza a partir de los años 70 en África, y que se ha denominado en inglés *Theatre-for-Development* (teatro de comunidad), un teatro que cada vez brota con

---

procesos de liberación; y contempla la combinación de caminos tradicionales y contemporáneos para las mujeres (citado en D'Almeida 13-14). Por su parte, algunas escritoras africanas no se sienten identificadas tampoco con el feminismo occidental, que no tiene en cuenta las preocupaciones y necesidades inmediatas de supervivencia que sufren muchas mujeres africanas, como por ejemplo satisfacer una necesidad tan básica como el agua o la alfabetización de sus hijos. De igual manera, la nigeriana Morala Ogundipe, al hablar de *womanism* o feminismo africano, considera que este debe incluir cuestiones sobre la familia inmediata, persona y cuerpo de la mujer, al igual que sobre su sociedad, nación y continente y su posición dentro de un orden económico internacional. En su forma de entender el feminismo africano, considera que pocos hombres africanos se opondrían a la idea de incluir a la mujer en la transformación social de África, puesto que las mujeres deben comprometerse como compañeras de los hombres africanos en la transformación social de dicho continente (citado en López 146).

Para una información más detallada sobre feminismo negro pueden consultarse sobre Norteamérica: JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader* (Blackwell, 2000) que incluye varios ensayos escritos por bell hooks, Toni Morrison y Barbara Christian, entre otras; sobre el Caribe: DAVIES, Carole Boyce; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature* (Africa World Press, 1990); y sobre África: OGUNDIPE, Molar. *Recreating Ourselves. African Women and Critical Transformations* (Africa World Press, 1994).

<sup>19</sup> Véase BARRIOS, Olga. «Género, raza y postcolonialismo en la literatura». En LÓPEZ DE LA VIEJA, Teresa. *Feminismo: Del pasado al presente* (2000).

<sup>20</sup> Aparte de casos concretos en algunos países en vías de desarrollo, no hay prácticamente ninguna información sobre el trabajo teatral realizado por mujeres en el ámbito rural. Los pueblos en España tenían una tradición teatral perdida en el pasado que se comenzó a retomar durante los 90. He tenido ocasión de ver una obra de teatro interpretada exclusivamente por mujeres en un pueblo de la provincia de Salamanca hace siete años, y otra obra teatral en cuya dirección tomé parte. Considero que es un campo fascinante y que llevar a cabo proyectos teatrales en el ámbito rural sería altamente positivo para las mujeres ya que, por unas horas (en ensayos y representación final) podrían abandonar sus labores del campo o domésticas y convertirse en otras mujeres a las que tienen que interpretar, cuyos personajes pueden ofrecerles nuevas perspectivas y ayudarlas a comprender mejor su realidad y desarrollo de su identidad.

más fuerza.<sup>21</sup> Sutherland creó en 1957 la Asociación de Escritores de Ghana (más tarde denominada Taller de Escritores en el Instituto de Estudios Africanos) y en 1958 inauguró el Experimental Theatre Players en Accra que dos años más tarde —en 1960— se convertiría en el Drama Studio de la Universidad de Accra, espacio esencial que ha servido para la formación de dramaturgas y dramaturgos en su país, destacando entre ellos a la reconocida escritora ghanesa contemporánea Ama Ata Aidoo. Sutherland además fundó varios grupos de teatro experimental, diversos talleres de escritores y un *courtyard theatre* (teatro de patio), con una parte del escenario cubierta que se construyó al efecto. El Drama Studio de Sutherland fue originariamente un taller para escritores de literatura infantil, pero pronto se convirtió en el lugar necesario para formación de dramaturgos y el vehículo esencial para la creación de un nuevo teatro, todo lo cual sentó las bases de un teatro profesional en Ghana. El teatro infantil formaba parte de una de las mayores aficiones de Sutherland, campo en el que también sentó un precedente importante. Sutherland fundó el Proyecto de Teatro Infantil centrado en la investigación sobre la vida cultural de los niños en la sociedad, utilizando la información obtenida como base para escribir producir y publicar obras de teatro infantil. Igualmente fue la creadora del teatro de comunidad Kodzidan, establecido en Ekumfi-atwian. En 1962 pasó a ser parte de la plantilla de la Nueva Escuela de Música y Drama y se convirtió en miembro del Centro Africano Du Bois.<sup>22</sup> En 1968 fundó además el grupo de teatro Kusum Agoromba (Kusum Players), compañía itinerante que llevaba sus representaciones a las escuelas, iglesias y universidades.

Con su Grupo de Teatro Experimental Atwia, Sutherland viajó por todo el país, interpretando en las calles de Ghana nada más conseguir su independencia. Y, aunque influenciada especialmente por su formación occidental recibida durante la colonización británica, comenzando a escribir obras centradas en una estética y lengua occidentales, pronto comenzó a interesarse y a desarrollar un teatro popular que incluía elementos de la tradición oral africana y subrayaba la importan-

---

<sup>21</sup> Durante los años 70 comienza a extenderse por el continente africano el teatro de comunidad, una iniciativa tomada por la clase media en la mayoría de los casos y, casi siempre, teniendo como base las universidades, con la intención de proporcionar empoderamiento a los más desfavorecidos y marginados, ya sea en el ámbito rural o urbano. Para una información más completa sobre diferentes proyectos y desarrollo del teatro de comunidad en África, véanse los estudios de Awam Ampka *Theatre and Postcolonial Desires* (2004); Martin Banham, James Gibss y Femi Osofisan, eds., *African Theatre in Development* (1999) y Hanset Ndumbe Eyoh, «Theatre and Community Education: The Africa Experience» (1987).

<sup>22</sup> W. E. B. Du Bois, el reconocido escritor y filósofo panafricanista afronorteamericano, decidió abandonar su país natal (Estados Unidos) para asentarse y vivir sus últimos días en Accra a donde se trasladó en 1961, muriendo allí dos años más tarde.

cia de interpretar el teatro en las lenguas nativas de Ghana.<sup>23</sup> En las obras teatrales que ella escribió transformó las convenciones de la tradición oral africana en técnicas teatrales modernas. Fue a través del teatro cómo Sutherland fue capaz de llegar a un público que no había podido aprender a leer ni escribir. Y a través del esfuerzo de esta directora y dramaturga y del papel que llegó a ocupar el teatro, Ghana obtuvo la atención y el prestigio necesarios dentro de la escena internacional. El proyecto de teatro experimental Atwia ha sido reconocido universalmente como un modelo pionero para el teatro de comunidad que actualmente está tan arraigado en el continente africano.<sup>24</sup> El trabajo teatral de Sutherland en Ghana estableció unos sólidos cimientos esenciales para el posterior desarrollo del teatro de comunidad y teatro profesional en el África subsahariana. Una de las dramaturgas africanas actuales cuyas obras no solo han sido premiadas varias veces sino que además están continuamente en cartelera, es la nigeriana (afincada en los Estados Unidos) Tess Onwueme. La obra de Onwueme en su última etapa ha ido tomando tintes cada vez más feministas, dirigiendo muchas de sus obras específicamente a las mujeres nigerianas. Y, tanto en el caso de la ghanesa Sutherland, como de la nigeriana Onwueme, se observa el compromiso social y político que siempre está presente en las escritoras africanas del período postcolonial, sean dramaturgas, poetas o novelistas.

Dentro de la comunidad negra norteamericana otra directora de teatro que sentó las bases para un teatro de comunidad fue Barbara Ann Teer. Siguiendo la filosofía del Movimiento de las Artes y del Teatro Negros de los años 60 en Estados Unidos, Teer abandonó el teatro comercial y abrió un espacio alternativo para la comunidad negra norteamericana al fundar el Teatro Negro Nacional que estableció en Harlem (New York). Teer proponía adoptar la forma del ritual para sus creaciones teatrales ya que el ritual tenía un carácter colectivo y participativo. Teer eligió Harlem por considerar que era el lugar que tenía mayor potencial transformativo al tiempo que necesitaba nuevos modelos y rituales innovadores (Lewis 72). Sin embargo, Teer no se conformó solo con esto sino que unos años más tarde hizo construir el edificio de un teatro circular como evidencia física de su filosofía sobre la adopción del ritual. El círculo es el espacio que suele utilizar-

<sup>23</sup> Probablemente hayan sido Efua Sutherland y el escritor marxista keniano Ngugi wa Thiong'o quienes más han insistido en la importancia de escribir en las lenguas nativas africanas en lugar de utilizar las lenguas europeas impuestas por la colonización. Ngugi además se comprometió desde finales de los años 70 a escribir sus obras teatrales y novelas en su lengua nativa, Gikuyu, abandonando el inglés (idioma que utilizó para sus primeras novelas).

<sup>24</sup> Esta experiencia está recogida en un documental de 1967 realizado por la televisión norteamericana ABC titulado *Araba: The Village Store*. Para una mayor información del tremendo impacto que tuvo el trabajo tan amplio y diverso de Efua Sutherland, véase ADAMS, Anne V; SUTHERLAND-ADDY, Esi, eds. *The Legacy of Efua Sutherland. Pan-African Cultural Activism* (2007).



se en la mayor parte de las ceremonias y rituales africanos, espacio que favorece la participación de la gente allí congregada. Y, con este espacio, Teer pretendía que el público que asistiera a sus producciones pudiera participar activamente en ellas, una tarea que ya había sido comenzada por las dramaturgas negras de los años 20, años del *Harlem Renaissance* en Estados Unidos. Aparte de ser un teatro de comunidad, el trabajo de Teer es también un teatro colectivo pues sus creaciones se llevan a cabo en grupo (como el trabajo que realizó para la dramatización del poema «We Real Cool» de la poeta afronorteamericana Wendolyn Brooks). Además, sus piezas casi siempre combinan danza, música y drama, elementos característicos de la tradición afronorteamericana. Los espirituales negros son el tipo de música que más suele incluir en sus producciones porque según ella «alimentan el espíritu» de la gente como ha quedado probado a lo largo de la historia de la comunidad negra norteamericana (Malpede 1983b, 229).<sup>25</sup>

Si nos trasladamos a Latinoamérica, y siguiendo la estela del teatro de comunidad negroafricano o afronorteamericano, el teatro producido en Nicaragua durante la revolución y gobierno sandinista igualmente se realizaba con el fin de contribuir a la mejora de las condiciones de la población más marginada y desfavorecida.<sup>26</sup> El teatro era utilizado para apoyar la educación (la Cruzada Nacional de Alfabetización), campañas de vacunación, cortes de algodón o como entretenimiento para los soldados que estaban al frente de la lucha. Este trabajo teatral reflejaba la problemática del momento sin que por ello cayeran en un teatro *periodístico*. A consecuencia de la contra norteamericana, se aprobó una ley del servicio militar que obligaba a todos los jóvenes nicaragüenses mayores de 17 años a defender a su patria, por lo que la gran mayoría de la población que quedaba en las aldeas eran mujeres, quienes siguieron realizando creaciones colectivas de teatro e interpretando tanto papeles femeninos como masculinos.<sup>27</sup> Otro ejemplo

<sup>25</sup> Para una información más amplia sobre la trayectoria de las mujeres afronorteamericanas en las artes escénicas, véase el capítulo de Olga Barrios, «African American Women in the Performing Arts» en TAYLOR, Danille K.; MITCHELL, Angelyn, eds. *The Cambridge Companion to African American Women's Literatura* (2009).

<sup>26</sup> Tanto en África como en Latinoamérica ha sido de enorme influencia el trabajo del pedagogo brasileño Paulo Freire y su filosofía de la enseñanza, recogida especialmente en su libro *La pedagogía del oprimido* publicado a finales de los años 60. Estas teorías, que el director brasileño Augusto Boal aplicó al teatro y cuyas técnicas y filosofía recogió en su libro *El teatro del oprimido* (principios de los años 70), fueron aplicadas también al teatro en diversas partes del mundo: Sudáfrica, Nigeria, el Movimiento de las Artes y Teatro Negros en Estados Unidos, por nombrar algunas regiones.

<sup>27</sup> Véase MILLÁN, Lucero. «Revolución, creación y "sobrevivencia"» (1999). La nicaragüense Lucero Millán ha participado activamente en creaciones colectivas teatrales en Nicaragua desde la revolución sandinista, y en 1989 el grupo de teatro Justo Rufino Garay, al que pertenecía, se constituyó como la primera sala de teatro independiente en Nicaragua (Millán 182). La utilización del teatro como vehículo pedagógico o de concienciación es un fenómeno que se ha dado en países como Sudáfrica

importante, y en la línea del caso de Nicaragua, es el teatro surgido a partir de los años 80 (y que de alguna manera recuerda al trabajo de Sistren en Jamaica como se verá más tarde) es el caso de las mujeres de Chiapas (México) y su grupo de teatro FOMMA. Este grupo de mujeres utiliza el teatro como herramienta social para mejorar las condiciones de la población indígena, especialmente las de sus mujeres, a la vez que, con sus creaciones teatrales, intentan concienciar a esta población de los valores de su cultura, algunas de sus tradiciones y su lengua nativa. Su trabajo podría entrar dentro de las categorías de teatro de comunidad y teatro colectivo pues las obras suelen escribirse en grupo.<sup>28</sup>

En Latinoamérica, sin embargo y como señala Elba Andrade, «la participación de la mujer [en el teatro] sigue siendo desconocida. [...] Las mujeres han sido incluidas en el silencio casi absoluto sobre estos aspectos del fenómeno teatral como espectáculo». Andrade considera que «una de las primeras tareas de la crítica del teatro de la mujer en América Latina es descubrir la existencia de mujeres escribiendo teatro». Como ha ocurrido en muchas partes del mundo, es precisamente durante el siglo XX, a partir de los años 70, cuando aumenta el número de dramaturgas y grupos de teatro de mujeres en Latinoamérica: «[U]n fenómeno cultural relacionado con la conquista de los derechos civiles femeninos: el derecho a elegir y a ser elegida y el libre acceso a la educación superior o universitaria» (10, 15, 21). Las primeras dramaturgas que aparecen mencionadas son las que pertenecen a la Generación del 57 (que agrupa a las nacidas entre 1920-1934): Griselda Gambaro (Argentina), Isidora Aguirre (Chile), y Elena Garro y Luisa Josefina Hernández (México). Las obras de estas dramaturgas suelen estar impregnadas por preocupaciones sociopolíticas, ya sea para plantear situaciones como la violencia (machista o política), la transformación de los valores nacionales o la alienación del ser humano. La dramaturga chilena Isidora Aguirre considera que hay que tener en cuenta que en Latinoamérica, la mujer escritora «ha de vencer mayores prejuicios, por ejemplo, en comparación con la mujer de razas sajonas o nórdicas donde hay un diferente modo de vida, una participación mayor de la mujer en la colectividad» (citado en Andrade y Cramsie 72). Por su parte, la argentina Griselda Gambaro apunta que sus prioridades al escribir al principio eran más un compromiso con el mundo que con su condición de mujer, pero «a medida que [tuvo] mayor conciencia de esta condición particular [necesitó] contar la historia que involucra por igual a hom-

---

durante el apartheid, dentro de la comunidad afronorteamericana en los años 60 especialmente, o en Brasil con el teatro de Augusto Boal.

<sup>28</sup> Sobre el trabajo de FOMMA véase el artículo escrito por Doris Difarnecio en este mismo libro en el siguiente capítulo. Igualmente puede leerse la obra de FOMMA incluida en este volumen titulada *Crecí solo con el amor de mi madre*.

bres y mujeres, a través de protagonistas femeninos» (citado en Andrade y Cramsie 149).

Si en las artistas africanas, negras norteamericanas y latinoamericanas parece percibirse una fuerte unión entre lucha social y feminismo, dentro de Occidente la dramaturga inglesa Caryl Churchill —otra dramaturga que ha creado un estrecho vínculo entre arte, feminismo y compromiso social—, en una entrevista realizada en 1984 establecía a su vez una diferencia básica entre las dramaturgas norteamericanas e inglesas:

Cuando fui a Estados Unidos en 1979, hablé con algunas mujeres que comentaban lo bien que iban las cosas para las mujeres norteamericanas ahora que podían encontrarse más mujeres ejecutivas, y me sorprendió la diferencia entre aquello y el feminismo al que yo estaba acostumbrada en Inglaterra, que está mucho más íntimamente ligado al socialismo. Y esa era precisamente la idea que subyacía en [mi obra] *Top Girls*, que conseguir cosas no es necesariamente bueno, lo que importa es *qué* se consigue. [...] Thatcher acababa de alcanzar su posición como Primera Ministra. [...] Y, en realidad, las cosas han ido mucho peor para las mujeres con Thatcher. [...] Me resulta difícil concebir un feminismo de derechas. Por supuesto socialismo y feminismo no son sinónimos, pero [...] no estaría interesada en una forma que no incluya a la otra (citado en Betsko y Koenig 78).

Este comentario de Churchill parece tener que ver más con las dramaturgas blancas norteamericanas pues, como hemos visto en el caso de la afronorteamericana Barbara Ann Teer, las escritoras negras en los Estados Unidos en esos años estaban (y lo continúan estando) mucho más interesadas en conseguir beneficios para su comunidad. Por tanto, parece que las dramaturgas latinoamericanas, africanas, afronorteamericanas o inglesas muestran una conciencia más socialista que combina el encuentro de género y clase, añadiendo el factor racial cuando estas mujeres pertenecen a culturas africanas, de ascendencia africana o indígenas latinoamericanas.

#### EL TRABAJO COLECTIVO DE MUJERES EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Mayo del 68, y en general una serie de movimientos políticos surgidos a lo largo de los años 60<sup>29</sup> favorecieron el surgimiento de unas artes escénicas de expresión

<sup>29</sup> La mayoría de estos movimientos tenían lugar en los Estados Unidos: Movimiento de los Derechos Civiles, Movimiento de las Artes y de Poder Negros, Movimiento Feminista y el Movimiento Gay. Por otro

feminista, que se hizo más difusa en los 80, pero el número de mujeres dedicadas al teatro no ha dejado de cesar desde entonces. Lizbeth Goodman asegura que las décadas de los 60 y 70, con las implicaciones sociales y políticas de esos años, fueron instrumentales en el desarrollo del Movimiento Feminista y en el surgimiento y crecimiento de teatros alternativos. En concreto, el teatro feminista de finales de los 60 creció con el surgimiento de la *política sexual*<sup>30</sup>—sobre la opresión social de la mujer—. Esto ayudó enormemente a que se establecieran Grupos de Concienciación (*Consciousness Raising* —CR) (Goodman 26, 27). La proliferación del trabajo teatral colectivo en los años 60 y 70, según Sarah Gamble, dio lugar igualmente a una segunda oleada modernista que hacía referencia a la autobiografía, al pluralismo cultural, a las formas de entretenimiento popular y al discurso-*performance*, entre otras (294).<sup>31</sup>

De acuerdo con la actriz y directora canadiense Dolores Brandon, en un testimonio ofrecido en 1980, el teatro feminista que se conoce surgió cuando las mujeres compartieron experiencias en grupos de concienciación y se ayudaban a crecer mutuamente. Añade que esos grupos

efectuaron cambios reales en las vidas de las mujeres al igual que en las de los hombres. Las expectativas de las mujeres sobre sí mismas y sus familias cambiaron radicalmente.

---

lado, hay que destacar también la importancia y repercusión que tuvieron las independencias obtenidas por un gran número de países colonizados en África y el Caribe desde los años 50 a los años 70.

<sup>30</sup> Tomado del título del libro de la norteamericana Kate Millet *Sexual Politics*, publicado en 1969, en el que Millet ampliaba el concepto de política para referirse a las estructuras de poder y mostrar cómo el poder patriarcal establecía una sociedad sexista, asegurando que la política sexual basada en la misoginia tenía como resultado la opresión de la mujer tanto en las instituciones como en el terreno privado (Humm 172). La dramaturga inglesa Michelene Wandor ha llevado el término de política sexual al terreno del teatro feminista, asegurando que este concepto ha ayudado a que el teatro británico desde los 80 plantee una serie de preguntas importantes sobre la organización, producción y distribución del teatro. El término *política sexual* introduce otro tipo de crítica radical al vocabulario utilizado «al cuestionar la división de tareas basadas en el género, y las representaciones distorsionadas y peyorativas de la sexualidad» (citado en Goodman 28).

<sup>31</sup> Aunque se encuentre un amplio abanico de definiciones sobre feminismo y teatro feminista que han ido variando y se han ido ampliando de generación en generación, hay que reconocer la influencia fundamental ejercida por los teatros feministas norteamericano y británico en el resto de los teatros feministas, como ya he señalado antes. A partir de 1968, los grupos de teatro colectivo proliferaron especialmente en los Estados Unidos e Inglaterra, siendo más conocidos los afincados en los Estados Unidos: San Francisco Women's Street Theatre, The Omaha Magic Theatre, At the Foot of the Mountain Theatre, Lillith Theatre Company, Split Britches, Spiderwomen Theatre, The Women's Project, La Mama ETC (dirigido por Ellen Stewart en New York) y The Women's Experimental Theatre. En Inglaterra, los grupos de teatro más conocidos son Women's Theatre Group, Monstrous Regiment, Siren y Gay Sweatshop —gays y lesbianas— (formados en los años 60 y 70). Otro grupo conocido internacionalmente en Canadá fue el Teatro Experimental de Mujeres en Montreal, dirigido por Pol Pelletier (1975-85). Para una información más detallada sobre el trabajo teatral de los grupos de teatro inglés, véase GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres* (1994).

Cuando nosotras decidimos traer este método de nueva conciencia a nuestro teatro ocurrió algo muy peculiar. Nuestro método tenía que ser colectivo. Algunas, deseando eliminar cualquier sombra de jerarquía, elegimos trabajar sin director/a, sin dramaturgo/a. Concebíamos el texto colectivamente y colectivamente decidíamos sobre la forma que le daríamos (citado en Malpede 259).

Otro grupo colectivo de teatro de mujeres, Women's Experimental Theatre (con Clare Coss, Sondra Segal y Roberta Sklar como fundadoras y directoras artísticas desde 1977) tiene su residencia en New York. Es un grupo de teatro que crea e interpreta teatro escrito por y para las mujeres. Están dedicadas a la evolución de una estética feminista teatral y al establecimiento de un teatro de mujeres como forma de expresión dentro de las artes. Según sus fundadoras, ellas miran con ojos feministas y se centran rigurosamente en las vidas de las mujeres, comprometidas con «el desarrollo de formas de investigación y presentación que reflejen y construyan la cultura de las mujeres. Emplazamos a la mujer del público para que pueda sentirse centro de su vida, para reconocer lo valioso de su experiencia, para compartir su sencillez con otras mujeres en el teatro, para considerar un posible cambio, para celebrarlo». De acuerdo con este grupo de teatro, la mujer del público es

compañera actriz de la que representa sobre el escenario. Durante el transcurso de la obra, la mujer del público alcanza un «momento de reconocimiento». No solo siente empatía con lo que ve, sino que se siente animada a llegar a un auto-reconocimiento. Lo que se produce entre la mujer del público y la actriz feminista es un desequilibrio para ambas. Y es precisamente ese desequilibrio el que la lleva a una reorganización — de cómo se ve la mujer a sí misma y qué siente la mujer sobre sí misma, ahora que se le ha dado nombre y vida a su propia experiencia—. La actriz demuestra una transformación, y la mujer del público considera la posibilidad de transformación en su propia vida (citado en Malpede 235-237).<sup>32</sup>

El grupo Women's Experimental Theatre subraya que no hacen un trabajo colectivo de teatro por principio sino porque les gusta, porque es estimulante y ayuda al crecimiento personal y artístico, y porque consideran que el teatro es esencialmente una

---

<sup>32</sup> Esta descripción en la que muestra que el público de mujeres debe de tomar un papel *activo* durante las producciones teatrales, continua la idea ya defendida por los artistas negros norteamericanos del Movimiento de las Artes y del Teatro Negros y por las teorías del teatro del brasileño Augusto Boal (*El teatro del oprimido*). Boal incluso inventa un nuevo vocablo para el público que asista a ver sus producciones teatrales, denominándolos *especta-actores*, ya que tendrán su parte activa junto con los actores profesionales de ese espectáculo.

forma de arte colectivo (en esto coincide con la concepción que del teatro tienen la argentina Griselda Gambado y la inglesa Caryl Churchill) (Malpede 238).

En 1972 se funda en New York el grupo Women's Theatre Council (formado por las dramaturgas María Irene Fornés, Rosalyn Drexler, Julie Bovasso, Adrienne Kennedy, Rochelle Owens y Megan Terry). Por otro lado, el año 1977 fue muy importante internacionalmente, en cuanto a teatro feminista se refiere. Es el año en que surge el grupo de teatro jamaicano de mujeres Sistren (Hermanas),<sup>33</sup> y en Belgrado, se realiza un año antes el primer encuentro y confección de un manifiesto de Tercer Teatro (realizado por Eugenio Barba, fundador del Teatro Odin de Dinamarca). De acuerdo con Susan Bassnett, el teatro alternativo de mujeres podía haber tenido problemas dentro de un mundo industrializado pero estaba comenzando en los países del Tercer Mundo y ese teatro llegaba a Europa y Norteamérica como una fuente de inspiración y energía, sobre todo para aquellas personas cuyo trabajo teatral sentían constreñido por el retroceso cultural de una nueva derecha (Goodman 26).<sup>34</sup>

En España no puede decirse que hayan proliferado los grupos colectivos teatrales integrados exclusivamente por mujeres, aunque podemos encontrar algunos ejemplos como Las Sorámbulas (de Alicante, dirigido por Margarita Borja), Q Teatro (creado en 1994 y dirigido por Sara Molina), y T de Teatre (compuesto por cinco actrices y el dramaturgo y director teatral, Sergi Belbel). En Francia, merece una mención especial Le Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine desde 1964. Mnouchkine ha sido una de las primeras mujeres en Europa en crear su propia compañía de teatro que sigue funcionando hasta la actualidad. Desde hace unos años, colabora estrechamente con la escritora feminista, también francesa, Hélène Cixous, quien aparte de haber desarrollado el concepto de la *escritura femenina* o la escritura del cuerpo, escribe

<sup>33</sup> Desde su fundación en 1977, Sistren ha continuado su trabajo de orientación feminista. Todos sus miembros son mujeres negras que pertenecen a la clase trabajadora, aunque la directora/fundadora del grupo hasta hace unos años, Honor Ford Smith, era blanca y de clase media. Su trabajo sigue el estilo del teatro popular con guiones escritos tras realizar un trabajo colectivo previo de investigación e improvisación. La misma compañía produce sus obras. Este grupo lleva su trabajo especialmente a zonas rurales, al igual que han salido de gira por diversos países del Caribe y de Europa, habiendo participado en varios festivales de teatro internacionales.

<sup>34</sup> En Sudáfrica, por ejemplo, en los últimos años del apartheid surgió una obra dirigida por Phyllis Klotz, con un elenco completo de mujeres negras (*You Strike the Woman, You Strike the Rock* [Golpear a una mujer es como golpear a una piedra]), a raíz de la cual este grupo de mujeres ha continuado con el nombre de Vusisizwe Players. Aparte de Sistren, en Jamaica, otros grupos de teatro compuesto exclusivamente por mujeres negras son Urban Bush Women (grupo de danza/teatro, fundado en 1984 y dirigido por Jawole Willa Jo Zollar), en New York; Talawa (1986, dirigido por la jamaicana Ivonne Brewster) y el Black Mime Theatre Women's Troop (dirigido desde 1986 por Dense Wong) en Londres. Estos grupos están interesados en ofrecer una diversidad de temas relacionados exclusivamente con las experiencias de las mujeres negras.

novelas, obras de teatro y muestra una preocupación cada vez mayor por las cuestiones políticas de nuestro tiempo, especialmente los efectos del colonialismo, la injusticia social y la corrupción —preocupación reflejada en sus creaciones teatrales— (Parrine web).<sup>35</sup>

Mnouchkine parece haber encontrado en las obras de Cixous la base sobre la que seguir con su teatro experimental, que ha bebido de las tradiciones china, griega, japonesa o de la italiana Commedia dell'arte. En su búsqueda de un teatro experimental, una de sus últimas producciones *Tambours sur la digue* (2001), escrita por Hélène Cixous (sobre una terrible inundación en China y las diferentes formas de afrontar dicha situación cuando se está en el poder), incluye marionetas humanas siguiendo la técnica japonesa *bunraku* y un gran número de instrumentos musicales orientales. Según Mnouchkine, Occidente ha ofrecido los textos teatrales y Asia, el arte de la interpretación (Gresh web). Sus obras conllevan siempre implícitamente un discurso estético y político, y dejan ver su deseo y búsqueda por la diversidad. El contacto directo con el público es una de las metas fundamentales de esta directora francesa. Así, por ejemplo, en su obra *1789* (1970-71, sobre la Revolución francesa), un trabajo colectivo creado en taller con técnicas de improvisación y una amplia investigación sobre ese momento histórico, el público se convirtió en parte integral de la obra. Los actores y actrices se movían a través del público y viceversa (Lotz web). En cuanto a las técnicas de interpretación utilizadas por la compañía de Mnouchkine, se incluyen las de *clown*, el estilo burlesco, el mimo, la sátira, el uso de máscaras y la improvisación, como en la Commedia dell'arte (Human web).

## PERFORMANCE Y DANZA

Resulta difícil definir *performance*, porque es un espectáculo que no es del todo teatro, ni del todo fotografía, ni del todo danza, sino algo más. Sí se puede precisar, sin embargo, que en el arte de la *performance* lo que se subraya es al *intérprete*. Por tanto, el cuerpo del artista se convierte en una metáfora, «un medio a través del que él/ella se inventa y se interpreta a sí mismo/a, y con lo que negocia y conlleva un significado al público» (Goodman 182). Este tipo de arte fue aceptado como tal a partir de finales de los años 60, teniendo sus raíces en las formas pre-

<sup>35</sup> De acuerdo con Verena A. Conley, lo que diferencia especialmente a Cixous de muchas de sus coetáneas es «su insistencia y celebración de la vida más que de la muerte» (Parrine web). Cixous considera que al tiempo que la mujer debe romper el silencio mantenido durante siglos debe también escribir su cuerpo y sus deseos.

sentadas en Norteamérica, Francia, Italia, Rusia e Inglaterra. Aunque no todo el teatro feminista puede denominarse *performance*, sí se puede decir que todo el teatro feminista comparte elementos de la *performance* (Goodman 183). En los últimos años se ha convertido en un arte cada vez más popular. Dos *performers* cuyo trabajo se conoce internacionalmente son la norteamericana Laurie Anderson y la francesa Orlan.

Laurie Anderson, a la que también se conoce como la «cuentacuentos tecnológica (o multimedia)» o «la sacerdotisa del arte radical» (Dors web) estudió escultura y violín y es conocida y valorada como una intérprete vanguardista de alta tecnología y multimedia desde los años 70. Anderson, aparte de ser arquitecta y violinista, es bailarina, poeta y fotógrafa, combinando estos conocimientos con la utilización de la alta tecnología sobre el escenario. La creciente utilización e invasión de la tecnología en nuestra sociedad ha llevado a las teóricas feministas a acuñar dos términos nuevos: ciberfeminismo y cibersexualidad.<sup>36</sup> La filósofa norteamericana Donna Haraway, combinando postmodernismo y política, ha creado la imagen del *cyborg*, un híbrido cibernético de máquina y organismo, señalando que todos somos *cyborgs*<sup>37</sup> —híbridos teorizados y fabricados— porque el capitalismo patriarcal controla la sociedad mediante muchas redes de comunicación. Por otro lado, en contraste con las feministas que atacan la ciencia, Haraway observa que solo los *cyborgs* feministas pueden destruir el completo sistema de las tecnologías globales (Humm 117). Por su parte, Liza Tsaliki señala que la metáfora del *cyborg* «ofrece una forma de superar las divisiones entre feministas, hombres blancos alienados y el Tercer Mundo en un movimiento donde la opresión es derrotada y la igualdad se hace posible. Por tanto, no es una coincidencia que muchos grupos sociales hayan acogido el ordenador, y por extensión el ciberespacio, como un icono cultural dentro del que las distinciones de género, raza u orientación sexual se convierten en obsoletas» (84).<sup>38</sup>

En esta línea puede observarse el trabajo realizado por Laurie Anderson. Uno de sus espectáculos, *Home of the Brave* (1986), sin duda atrajo precisamente a muchas mujeres que como Anderson se habían sentido atraídas por el campo de la tecnología

<sup>36</sup> La cibersexualidad, según Juniper Wiley, es una narrativa postmoderna. Mediante la comunicación cibernética, los interlocutores no tienen la información que tenemos cuando estamos frente a frente, por ejemplo, edad, raza, nacionalidad, género, estilo ropa de vestir, apariencia física, gestos, etc. La cibersexualidad conlleva un juego de máscaras e identidades inventadas, y el espacio cibernético juega con el simulacro y la hiperrealidad en un espacio sin lugar concreto (134-139).

<sup>37</sup> Para una información más detallada, véase HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991).

<sup>38</sup> Tsaliki considera que el ciberfeminismo promueve una huida de la diferencia para llevarnos a un mundo sin género, lo cual considera un problema porque, «si se pierde esa diferencia, también desaparecerá la experiencia de cómo se siente una mujer» (90).



(Dors web). El uso de la alta tecnología por una mujer puede considerarse socialmente una transgresión, debido a la idea ampliamente extendida de que las mujeres ni entienden ni les gusta el manejo de esta ciencia, además de que socialmente sea considerada un campo reservado a los hombres. Anderson quizás haya sido la primera mujer en destruir este mito al tiempo que ha demostrando su maestría en la aplicación artística de la misma en sus espectáculos. Sin embargo, esta artista pretende crear un trabajo que ignore el hecho de que es una mujer, de forma que su arte no sea ni femenino ni masculino sino simplemente *arte*. En los personajes tipo que presenta, Anderson se burla de las categorizaciones sexistas y comenta: «Mi punto de vista se expresa como artista, primero; como ciudadana de New York, en segundo lugar; y como mujer, en tercer lugar». Al ignorar consideraciones sexistas y/o sexuales, le inyecta a su arte su propia voz, por lo que ha elegido aparecer en escena como un ser asexual, una figura que no tiene un rostro específico y cuya voz cambia con el uso de sintetizadores, por lo que también elimina un elemento que podría clasificarla dentro de una categoría específica (Dors web). Anderson es consciente de las ventajas y desventajas de la tecnología, asegurando que no tiene por qué ser mala en sí misma, solo depende del uso que de ella hagamos (Dors web).

Sus espectáculos no pueden clasificarse como obras teatrales, musicales, conciertos, discursos o recitales, ya que son una mezcla de todo ello, a lo que se le ha denominado *performance art*. Este arte de lenguaje codificado y oscuro hasta los años 70, tomó un nuevo rumbo con Laurie Anderson quien consideraba que era un arte que no tenía por qué resultar complicado y debía ser accesible a todo tipo de personas (Heyward web). Con esa preocupación de Anderson por acercarse al público, creó un portal en internet (The Green Room) a través del cual se podía establecer una comunicación entre ella y el público.<sup>39</sup> Y, si el humor es raramente utilizado —como se verá más adelante— por las mujeres, a Anderson se la ha considerado un *clown* conceptual, precisamente por el sentido del humor utilizado en su lenguaje. Por otra parte, y según ella misma ha declarado, ha comenzado a escribir más desde un punto de vista femenino, teniendo en cuenta que la alta tecnología muestra un gran potencial de liberación para la mujer (Jones International and Jones Digital Century web).

---

<sup>39</sup> En uno de sus proyectos más conocidos, *Home of the Brave* (1986), Anderson combinaba imágenes surrealistas, coros, un violín, narración de historias, y, sobre todo llamaba la atención el uso de un vestuario que desempeñaba la función de varios instrumentos—por ejemplo, Anderson llevaba un traje-tambor que le permitía obtener diferentes ritmos y sonidos al ir dando palmadas por varias partes de su cuerpo— (Prasad web). Sus espectáculos son una combinación de diferentes aparatos electrónicos y grandes pantallas en las que se proyectan imágenes, acompañado todo ellos por el violín electrónico diseñado por la propia Anderson y las historias que la intérprete cuenta y que ilustran la forma en cómo la mente teje una serie de modelos en la memoria. Uno de sus espectáculos, *United States*, tenía una duración de 7 horas y era presentado en dos noches consecutivas.

La tecnología puede utilizarse igualmente para cambiar el cuerpo, modificarlo, o cambiar de sexo. De acuerdo con Judith Halberdtam, la cirugía estética destruye el concepto de que la raza, clase o sexo es inamovible o fijo. Igualmente la cirugía plástica rompe el concepto binario de sexualidad, ofreciendo la posibilidad de múltiples sexualidades (131-132).<sup>40</sup> La intérprete/*performer* francesa Orlan lleva precisamente las operaciones de cirugía plástica al escenario, donde ella se convierte en el sujeto sobre la que se practican estos cambios en directo. Orlan es considerada *una artista de identidad mutante* «capaz de cortejar el dolor sin sufrirlo» (Molina 19). Como la directora francesa Mnouchkine, Orlan lleva realizando sus espectáculos desde 1964. Desde entonces, Orlan ha querido utilizar su cuerpo de forma no convencional para combatir los estereotipos de género, desafiar la religión y provocar a su público (Davis 456). En la década de los 90, su arte dio paso a una serie de operaciones de cirugía plástica, habiéndose sometido a nueve en tres años sobre un quirófano-teatro.<sup>41</sup> Según Orlan, lo que hizo Michael Jackson no es nada subversivo. Sí lo es, en cambio, que una mujer blanca quiera ser negra. En su espectáculo *Hybridations africaines* (2000), Orlan utiliza su cuerpo como «soporte a los elementos de belleza aplicados a la estatuaria tradicional africana, a la vez [que pone] en evidencia cómo cada civilización ha querido fabricar su canon de belleza sobre el cuerpo, alienado por la religión, el trabajo, el deporte» (Molina 19).

Las transformaciones que Orlan ha sufrido en su propio cuerpo podrían ser analizadas siguiendo la línea de la *escritura del cuerpo*. Según la escritora Trinh T. Minh-ha, las mujeres deben escribir mediante sus cuerpos, deben apropiarse de sus cuerpos porque no tenemos un cuerpo sino que *somos* nuestro cuerpo, y cita a la escritora francesa Hélène Cixous, quien considera que «nuestro cuerpo debe ser oído», impregnándolo de un lenguaje nuevo que destruya retóricas, clases, normas, etc. (258-259). En cierta manera, Orlan crea su propio cuerpo para mostrar una identidad mutante. Sin embargo, su arte es altamente controvertido y ha provocado todo tipo de respuestas: personas del público que no han podido soportar ver la operación en directo o feministas que la critican por utilizar cirugía estética —algo que un gran número de ellas rechaza por creer que esta práctica sigue manteniendo el concepto de la mujer como objeto—. Orlan responde que las feministas ecologistas, por ejemplo, están en contra del maquillaje pero ella lo utiliza como medio artístico, como un carnaval que ayuda a que las personas puedan cambiar de identidad. Observa que en *El manifiesto carnal* ya ha expresa-

---

<sup>40</sup> Para una información mayor sobre teoría feminista aplicada al estudio del cuerpo, véase PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body* (1999).

<sup>41</sup> Una de esas operaciones (1993) fue transmitida vía satélite desde Nueva York a la galería Sandra Gering, a París y a varias ciudades de Canadá.

do que ella no busca el dolor ni lo concibe como redención. Según Orlan el arte carnal —lo que ella lleva a cabo en el escenario— se interesa por la *performance* quirúrgica y por el cuerpo modificado que se convierte en centro de debate público. Su arte quiere denunciar las «presiones que la cultura ejerce sobre el cuerpo», algo que lleva a cabo en un quirófano disfrazado de escenario. Inquieta por el rumbo que está tomando la tecnología, Orlan quiere llamar la atención sobre lo *formateados* que están los seres humanos, denominando su propio cuerpo el *software* que utiliza para sus transformaciones (Molina 19). En contraste con las operaciones de cirugía estética a las que suelen someterse las personas (especialmente las mujeres), el arte de Orlan muestra su cuerpo femenino como lugar para la acción y la protesta más que como objeto de disciplina y normalización (Davis 462).

Aparte del trabajo de Anderson y Orlan, me gustaría incluir en esta apartado los trabajos de música y danza/teatro realizados por dos mujeres afronorteamericanas: Edwina Lee Tyler y Jawole Willa Jo Zollar. Tyler es una percussionista afronorteamericana que creó su grupo en 1979. Toca la conga y otros instrumentos musicales, incluyendo también la danza como parte de su espectáculo. Para Tyler el tambor es el instrumento más sagrado porque es capaz de reanimarla a ella y a su público. Busca la cercanía de dicho público para sentir sus vibraciones ya que considera que sus representaciones pueden tener efectos sanadores. Tyler es, de alguna manera, una artista transgresora ya que, según dice, durante mucho tiempo las mujeres suponían que no debían tocar el tambor, especialmente en Norteamérica donde no se consideraba apropiado que una mujer lo hiciera (Malpede 264).

Por otro lado, Zollar dirige el grupo de danza/teatro, Urban Bush Women, asentado en New York. La danza es un género que contiene múltiples formas, lo cual explica por qué una gran cantidad de teóricos han recurrido a la interdisciplinariedad para analizarla. Sally Banes considera que la nueva generación de coreógrafas que surgen a partir de los 80 «se caracteriza por un insaciable apetito hacia todo tipo de narrativas: autobiografía, biografía, ficción, documento político, entrevista, el uso del lenguaje por señas y otros sistemas de gestos emblemáticos» (citado en Kemp 176). En este campo es interesante resaltar la magnífica labor del grupo de mujeres afronorteamericanas de danza/teatro Urban Bush Women, en cuyo trabajo toman elementos tradicionales africanos y ritmos afrocaribeños con la intención de explorar el cuerpo y la sexualidad de la mujer negra. Su trabajo pretende destruir falsas concepciones y estereotipos creados sobre las mujeres negras y generar nuevas imágenes femeninas. Esta compañía de danza/teatro combina ritmos de diferentes tradiciones al tiempo que en su narrativa denuncia y reivindica problemas sociales de género, tales como mujeres maltrata-

das por sus maridos/compañeros, embarazos de jóvenes adolescentes no deseados o sexualidad femenina negra, por citar unos cuantos.<sup>42</sup>

Como se puede observar, también en el arte de la *performance* y la danza, la mujer ha seguido realizando transgresiones, modificando y enriqueciendo el arte escénico bien combinando tecnología, música y contando historias; utilizando la cirugía estética para mostrar múltiples y mutantes identidades; utilizando la música como efecto sanador en el/la intérprete tanto como en el público; o la danza como denuncia e inversión de estereotipos creados sobre el cuerpo de la mujer.

### LENGUAJE ESCÉNICO: ESTILO, TÉCNICAS Y TEMÁTICA

Como mencionaba al principio, al analizar el trabajo escénico (en el que incluyo también el lenguaje escrito) llevado a cabo por mujeres, cabe plantearse si se encuentran o no diferencias con el realizado por varones. Sobre este tema las propias mujeres tienen diferentes puntos de vista. Según Patricia O'Connor, los dramaturgos suelen mostrar más acción, competición y agresión en sus obras, mientras que las mujeres en las suyas enfatizan «las relaciones humanas, los sentimientos, la cooperación, la comunicación y su sentido de la justicia» (1998, 12). La chilena Isidora Aguirre, por otro lado, observa que las escritoras tienden a la denuncia, considerando que, «en la forma y contenidos» las mujeres son «más concretas y positivas». Además, añade, que «el lenguaje de la mujer es más cercano a la realidad y a la vez busca la poesía y la magia. El discurso del hombre suele ser más abstracto, más especulativo» (citado en Andrade y Cramsie 71-72). La dramaturga afronorteamericana Ntozake Shange observa, por su parte, que el discurso masculino está más teñido por la velocidad, mientras que el femenino se relaciona más con la respiración (xii). Otras dramaturgas latinoamericanas como Griselda Gambaro, Ana Istaru y Teresa Marichal también observan diferencias.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Para una información más detallada sobre el trabajo de este grupo, véase WAC, «Urban Bush Women Hyperessay». <http://www.alkerart.org/pa/ubw>.

<sup>43</sup> La dramaturga argentina, Griselda Gambaro considera que «ningún arte está despojado de su contexto sociopolítico ni es producto ajeno a las pautas de una sociedad que lo estimula o reprime. En el caso de las mujeres, ese contexto y esas pautas tienden a la marginación y al silenciamiento, incluso en el plano científico, con desigualdades notorias en la vida cotidiana, [...] diferencias extensibles a lo jurídico y laboral». En cuanto a la dualidad del lenguaje entre discurso femenino y masculino, observa que esta dualidad «existe de hecho, y el rechazo de algunas escritoras a que su obra sea catalogada de femenina obedece, en la mayoría de los casos, a un calificativo que suponen apunta a la condición femenina antes que a la consideración literaria», añadiendo que «el discurso femenino en cuanto texto diferente» es un discurso diferente (citado en Andrade y Cramsie 147-148).

## Estilo y técnicas

Si parece haber una coincidencia en asegurar que existe un lenguaje diferente (puesto que la realidad social del hombre y de la mujer es diferente) la dramaturga y directora norteamericana Megan Terry ofrece una visión distinta en cuanto a si hay o no una estética femenina: «Solo podría existir una estética femenina si la próxima generación de mujeres crecieran juntas en una isla desierta. ¡Hemos sido enseñadas por los hombres!» (citado en Boetso y Koenig 393). Sin embargo, al analizar las técnicas y estilo utilizados por las mujeres en las artes escénicas, hay una tendencia generalizada a romper con la adopción de la extendida tradición occidental realista/naturalista y utilizar una gran diversidad de estilos vanguardistas, casi siempre combinados: surrealismo, expresionismo, utilización de lenguaje poético, texto combinado con danza y música, monólogos e interpretación de varios personajes masculinos y femeninos por una sola mujer, etc. Lo que se puede apreciar es que las nuevas dramaturgas, especialmente las feministas, presentan en sus obras una interacción con aspectos progresistas de tradiciones teatrales como la creada por el alemán Bertolt Brecht, al tiempo que están inmersas en un proceso de búsqueda de métodos contemporáneos apropiados y efectivos (Reinelt 46).

La participación activa del público se convierte en un elemento esencial en las representaciones escénicas de mujeres. Esa participación activa que buscan obtener del público se origina a través de la concienciación que intentan transmitir y esperan pueda producir una serie de preguntas que, a su vez, obliguen a buscar una solución y/o cambio en sus vidas. O puede ser una participación activa del público durante la propia representación del espectáculo que presentan. Entre las que buscan una participación activa durante la representación se pueden citar a la francesa Ariane Mnouchkine en *1789*, la cubano-norteamericana Irene Fornés en *Fefu and Her Friends* (1977)<sup>44</sup> o la percussionista afronorteamericana Edwina Lee Tyler.

---

En la misma línea la dramaturga costarricense Ana Istaru cree que la diferencia entre un discurso y otro «es un hecho innegable, ajeno además a la voluntad del escritor» (citado en Andrade y Cramsie 226). Su obra, precisamente, se dedica a estudiar las relaciones de género, dentro del marco de las relaciones sociales en general. Y la puertorriqueña Teresa Marichal igualmente considera que existe una dualidad de lenguaje: «Las mujeres hablamos, pensamos, analizamos y sentimos diferente a los hombres debido a que nuestra experiencia en el mundo social es distinta. Por esta razón, me parece que las mujeres describen con sentimientos auténtico y, por lo mismo, "distintos" ciertos temas como la angustia de ser madre y no querer serlo, el aborto, la violación o simplemente lo que significa que a uno no le guste ser mujer dentro del orden patriarcal». En consecuencia, si la mujer piensa de forma diferente al hombre, lo que escribe tiene que ser también diferente (citado en Andrade y Cramsie 261).

<sup>44</sup> Durante la representación de esta obra que tiene un elenco de 8 mujeres y tiene lugar en cinco espacios/escenarios diferentes, se separa al público y este tiene que moverse y ser parte activa durante toda la representación.

Otra técnica que se repite es la utilización del metateatro: los personajes juegan a representar otros papeles dentro de la obra, como puede verse en algunas obras de la española Paloma Pedrero o en *Sorpresa* de María José Ragué-Arias. Más extendida aún es la práctica de una sola actriz representando varios personajes, rasgo que caracteriza las interpretaciones de la afronorteamericana Anna Deavere Smith,<sup>45</sup> la sudafricana Malika Ndlovu en su obra *A Coloured Place* (1996)<sup>46</sup> o el grupo español T de Teatre; o la inversión de papeles, es decir, que una mujer interprete a un hombre o un hombre a una mujer. La inversión de papeles es algo que se repite en la obra de la norteamericana Megan Terry o en la de la inglesa Caryl Churchill. Con respecto a esta experiencia, Terry comenta refiriéndose a su obra *Babe in the Bighouse* (1974):

*Pensamos que sería la forma más clara para que los hombres aprendieran cómo sentir empatía con las mujeres. Después de las representaciones, los hombres dijeron «¡Ahora entiendo lo que queréis decir las mujeres!» Al vestir a un hombre con un vestido de mujer, constreñidos de igual manera que los personajes femeninos en la obra, a los hombres del público les resultaba fácil comprender contra qué luchaban las mujeres. Desde la infancia, habíamos aprendido que [...] los chicos en el público solo prestaban atención a lo que decían los personajes masculinos de la obra. Los hombres han aprendido a responder a la voz o al cuerpo masculino; desde edad muy temprana parecen estar entrenados para rechazar lo que dicen las mujeres. Había momentos muy graciosos en los parlamentos de los personajes femeninos, pero el público solo se reía cuando un personaje masculino decía algo gracioso. Así es como hemos descubierto que los hombres no prestan atención a lo que dicen las mujeres. Al tener personajes femeninos interpretados por hombres en *Babes*, hemos conseguido que los hombres presten atención a lo que la obra tiene que decir. Pero no tuvimos que cambiar el guión. Y esto ocurría en 1974 (citado en Betso y Koenig 394. Cursivas mías).*

Esa inversión de papeles conlleva un fin claro y específico tanto en Terry como en Churchill. Esta práctica se convierte en una experiencia especialmente valiosa para los actores y actrices que tienen que llegar a entender, o al menos intentarlo,

<sup>45</sup> Smith, como otras muchas *performers*, dramaturgas, directoras o grupos teatrales, utiliza las entrevistas como medio de investigación sobre un tema concreto y, posteriormente, ella sola va interpretando a cada uno de los personajes entrevistados.

<sup>46</sup> En un gran número de obras escritas, dirigidas y/o interpretadas por mujeres afronorteamericanas en los últimos años, parece darse una tendencia cada vez mayor a la interpretación de una obra realizada por una sola mujer que interpreta a varios personajes. Hace pocos años tuvimos ocasión de ver en España otra obra escrita por una inglesa, Kay Adehesar, *The Bogus Woman*, (La mujer invisible), para ser interpretada por una mujer negra, sobre el tema de la inmigración/asilo político. Esta obra fue dirigida por Santiago Sánchez (compañía L'Om Imprebis), estrenada en Madrid en febrero de 2002 y en Salamanca en abril del mismo año, con la actriz brasileña Rita Siriaka como la única intérprete de más de 40 personajes diferentes.

cómo se siente una persona del otro sexo. El trabajo de concienciación feminista puede comenzar por tanto desde el trabajo que se realiza con actores y actrices, una concienciación que puede ir dirigida a los dos sexos, al tiempo que tiene su repercusión en el público. La búsqueda de concienciación del público es algo esencial en los grupos de artes escénicas que se declaran abiertamente feministas, pero algunos grupos solo han trabajado para un público de mujeres mientras que la mayoría suelen actuar para un público mixto.

Otras técnicas observadas en estas creaciones escénicas de mujeres suelen ser la combinación y/o yuxtaposición del mundo real y sobrenatural (u onírico) —en los casos de la asiático-americana Velina Hasu Houston, la mejicana Luisa Josefina Hernández o la afronorteamericana Adrienne Kennedy—; la exaltación de la sexualidad, el cuerpo y el placer femeninos —en la obra de las afronorteamericanas Ntozake Shange o Alexis De Veaux, de la sudafricana Malika Ndlovu, del grupo de danza/teatro afronorteamericano Urban Bush Women o de la británica de ascendencia caribeña Jacqueline Rudet en *Basin*<sup>47</sup>—. La sensualidad de las obras es realzada a veces con canciones, música, danza y/o poesía, componentes que se convierten en parte integral de muchas de ellas, especialmente en las obras escritas por mujeres de la diáspora africana<sup>48</sup> o en el caso de la cubano-norteamericana María Irene Fornés, quien también incluye canciones compuestas por ella misma en sus obras. Es curioso destacar que el tema de la sexualidad femenina no parece predominar en las obras de las mujeres afrocaribeñas, africanas o españolas, tema que es más habitual en las obras de autoras norteamericanas o de otros países europeos.

Con relación a España, según observa Patricia O'Connor, las dramaturgas del período democrático a menudo «producen revisiones de los mitos, los cuentos de hadas y de la historia. [...] Demuestran un marcado desencanto con los papeles tradicionales de género y no dudan en explorar temas nuevos en el teatro español como, por ejemplo, la orientación sexual o los juegos eróticos». Este es el caso de Lourdes Ortiz y de Carmen Resino (O'Connor 1998, 13). Sin embargo, al referirse a las dramaturgas actuales españolas, Ragué-Arias observa una similitud con la generación de autores de la última década en la «utilización de la elipsis, la fragmentación, el silencio, la ambigüedad. [...] Ellas no buscan un terreno propio y

<sup>47</sup> Obra que trata sobre la estrecha amistad que puede existir entre las mujeres negras de Dominica, llamadas *zammies*, que puede o no conllevar una relación sexual entre ellas.

<sup>48</sup> Véase el artículo de WILKERSON, Margaret B. «Music as Metaphor: New Plays of Black Women» (1989) En este artículo Wilkerson asegura que la música es el segundo lenguaje para las dramaturgas afronorteamericanas, porque el jazz, el blues y otras expresiones musicales de la tradición negra norteamericana son «inseparables de las actitudes y experiencias que les dieron forma» (62).

exclusivo de y para la mujer sino que, lógicamente, quieren incorporarse en igualdad de condiciones que proceden intrínsecamente del hecho teatral hoy y aquí» (citado en O'Connor 1998, 234-235).

Aunque el estilo realista/naturalista no parece ser el vehículo de presentación escénica más utilizado por las mujeres, como ya he apuntado antes, también puede encontrarse un número de mujeres que sí lo utilizan —este es el caso, por ejemplo, de la afronorteamericana Pearl Cleage y de la norteamericana Marsha Norman, ambas declaradas feministas—. En este sentido, de acuerdo con la teatrológica Helen Heyssar, en la introducción a su libro *Feminist Theatre and Theory*, hay una tendencia generalizada a pensar que la estética teatral feminista debe ser experimental, alejándose de la tradición realista. Sin embargo, un gran número de mujeres continúa utilizando la técnica realista en combinación con la defendida por Bertolt Brecht en su teatro épico que lleve al público a reflexionar sobre los temas presentados en el escenario y les impulse a reflexionar y buscar soluciones a los problemas planteados —suprimiendo así la empatía que se produce entre público y acción escénica, característico del clásico teatro realista—. Como ejemplo, Keyssar menciona el trabajo de la dramaturga británica Michelene Wandor quien considera que el estilo realista, al resultar familiar a un gran número de personas, puede contribuir a que un público perteneciente a la clase trabajadora no se sienta alienado, y a que la clase media se encuentre más cómoda y receptiva a las ideas sociales expuestas sobre el escenario. Además, el realismo puede ayudar a que el público no sienta que existe una barrera entre el mundo representado ante ellos y su mundo real (5). Por otro lado, la dramaturga cubano-norteamericana María Irene Fornés, conecta varias tradiciones que incluyen, entre otras, realismo, surrealismo y teatro del absurdo. Lo que sí parece quedar claro, por tanto, es que las mujeres que participan en el género de las artes escénicas en la actualidad, continúan experimentando con géneros de vanguardia y con estilos tradicionales, combinando ambos, pero no se puede hablar de un estilo o estética concreta. Sí se puede afirmar, por el contrario, que la mayor parte de las mujeres siguen utilizando técnicas experimentales en busca de un estilo y lenguaje propio que realmente se adecuen a lo que ellas son y quieren expresar. En los temas que tratan, por otro lado, sí se encuentran temas que casi todas repiten, pero, como dije anteriormente, las prioridades encontradas en cada región geográfica son diferentes.



## Temática

De acuerdo con Lizbeth Goodman los temas que se suelen repetir en las artes escénicas feministas en los últimos años incluyen la relación madre-hija,<sup>49</sup> el incesto, la violación, el abuso hacia los niños/as, las demandas de madres solteras y madres lesbianas, desórdenes digestivos, la amistad y relaciones sexuales entre lesbianas, y el hecho de la auto-representación (206). También pueden observarse otras percepciones tales como una revisión de la historia o de la imagen de la mujer para destruir estereotipos y mostrar un mundo femenino complejo, o la búsqueda de la autoafirmación femenina. En otras obras escritas por mujeres que no se declaran abiertamente feministas, al igual que en diversas obras de escritoras africanas y afrocaribeñas, vemos repetidas otras preocupaciones tales como la situación social en la que se encuentran, la pobreza, la necesidad de una escolarización para los niños o la importancia de la maternidad, la relación nieta-abuela o madre-hija y la identidad racial. En casi todos los casos, sin embargo, parece observarse cómo la mujer lleva estos temas al terreno concreto de su condición femenina.

En un gran número de mujeres se observa la tendencia a concluir sus obras o presentaciones con un final optimista y esperanzador, especialmente en aquellas que son y quieren transmitir una concienciación feminista a su público.<sup>50</sup> Pero también encontramos ejemplos en los que ese optimismo no es tan evidente. De esta forma, la dramaturga cubano-norteamericana María Irene Fornés ha sido criticada, al igual que la norteamericana Marsha Norman, por ofrecer personajes trágicos que pueden minar la creación de una estética feminista. Fornés, por su lado, no está de acuerdo con esta afirmación, ya que ella considera fundamental que el centro de la obra lo ocupe una mujer, lo cual considera que es un elemento más feminista que mostrar a un personaje femenino en una situación desfavorable de la que huye (citado en Betso y Koenig 166). O, por otro lado, Marsha Norman, quien en *night' Mother*, presenta la relación entre una madre y su hija,

<sup>49</sup> Curiosamente este no es un tema que suela encontrarse en las obras de dramaturgas españolas.

<sup>50</sup> Esta es la observación que también realiza O'Connor al hablar de las dramaturgas españolas más jóvenes: los hombres reciben su merecido o cambian, y los personajes femeninos parecen ser cada vez más felices y desinhibidos (O'Connor 1999, 121). Estas mujeres además «parodian a los maridos opresivos, insensibles, egocéntricos, mujeriegos, obsesionados con su trabajo, poco comprensivos, reacios a hablar de sentimientos o revelar flaquezas y completamente inútiles frente a las tareas domésticas más elementales». En las obras de dramaturgas españolas contemporáneas, estas quieren, «y a veces exigen, compañeros, no dueños, que no solo comprendan que las necesidades vitales de libertad, identidad, comprensión, cuidados y aprobación de las mujeres son iguales a las suyas, sino que también actúen en consecuencia». Sin embargo, O'Connor puntualiza que la considerable atención concedida a los hombres es prueba de su importancia fundamental en la vida de estas mujeres (1998, 16,14).

Jessie, quien desde el principio de la obra anuncia a su madre que se va a suicidar con la intención de dejarla preparada para que no sufra por ello. El suicidio<sup>51</sup> de Jessie, en palabras de la dramaturga, no es una derrota sino un triunfo, ya que «Jessie es capaz de conseguir lo que cree que necesita. No es un acto de desesperación. Puede parecer desesperado desde fuera, pero le ha costado todo lo que ella tiene. Si Jessie dice que vale la pena, entonces vale la pena». Jessie actúa por sí misma, acción que para ella significa la prueba final de todo lo que ella ha sido (citado en Betso y Koenig 339).

Exceptuando casos como los anteriores, como apunté previamente, los finales en una gran mayoría de obras escritas por mujeres se tiñen de un tono esperanzador, optimista, que puede ser utilizado como método curativo y restaurador. Sin embargo, hay que destacar que el humor no parece ocupar un papel importante dentro de las obras escritas por mujeres, para lo cual Virginia Imaz,<sup>52</sup> expone una teoría reveladora en su artículo «Género y Humor». Imaz asegura que para las mujeres «hacer su propio humor sobre un escenario supone cuando menos una triple transgresión: ocupar un espacio público» —la escena— y ocupar «el espacio simbólico y poético del humor» (166). Imaz observa que la mujer está penalizada por la ausencia de su sentido del humor y, debido a ello, las mujeres han aprendido a reír socialmente solo «cuando toca». Hay que tener en cuenta que en la cultura femenina hay una «tendencia a disfrutar de las preocupaciones» debido a una «profunda discriminación en razón de género». Para poder desdramatizar algo y llevarlo al campo del humor, ese algo tiene que ser previamente importante, y, en la medida en que las mujeres no se sienten importantes/valiosas, desarrollan un estado de sufrimiento y tensión permanente. Esto tiene unas tremendas consecuencias en la salud de las mujeres —el número de depresiones es mayor entre las mujeres que entre los hombres— (Imaz 167-68).<sup>53</sup> El caso del grupo de teatro *clown* de Imaz en España o el Grupo de Teatro de Mimo de Mujeres Negras (Black Mime Theatre Women's Troop, fundado en 1986) son algunas excepciones

<sup>51</sup> El tema del suicidio final o el intento del mismo aparece en la obra de bastantes dramaturgas tales como las afronorteamericanas Adrienne Kennedy y Ntozake Shange o en la obra de la asiáticoamericana Velina Hasu Houston, por citar algún ejemplo.

<sup>52</sup> Virginia Imaz dirige un taller de *clown*, Oihulari Klown Antzerki Taldea.

<sup>53</sup> Imaz apunta que las mujeres se encuentran atrapadas en una construcción masculina de la belleza que las obliga a ser estéticamente rígidas y exageradamente serias. En general, la diversión, el humor, la risa y el placer son transgresores ya que juegan con las normas y «por ello pueden inquietar al poder mucho más incluso que una resistencia armada». Es importante además destacar el papel de la Iglesia Católica, que ha reprimido las expresiones del humor, la risa y el sexo especialmente a las mujeres como vías y expresiones del placer. Imaz anima a que las mujeres ocupemos nuestro lugar de una manera más sana, «desprejuiciada», tolerante y madura, sin perder nuestra sensibilidad y desarrollando nuestro propio sentido del humor, conmoviendo al mundo con nuestro humor porque «solo hace verdaderamente reír lo que nos conmueve» (Imaz 170, 173).

de mujeres a partir de los años 80 que han comenzado a contemplar el humor como elemento esencial de sus creaciones escénicas.<sup>54</sup>

Si hay un tema que parece repetirse en las obras escritas en las diferentes regiones geográficas de Europa, Norteamérica, Latinoamérica, África y el Caribe es el de la violencia contra la mujer a manos de sus esposos o compañeros. En algunos casos al final se mata al opresor (Falcón, Ragué-Arias, Houston); en otros, como en *The Conduct of Life* (1985) de Fornés, se observa el efecto que tienen las acciones del hombre sobre la mujer. En esta última obra hay una conexión entre la tortura política y la subyugación de la mujer, lo cual se consigue al yuxtaponer ambas (Austin 83). Fornés se considera feminista porque se preocupa y sufre cuando las mujeres son tratadas de una forma discriminatoria por el hecho de ser mujeres e invita al público a ver lo que subyace bajo la cultura patriarcal a través de los ojos de una mujer («María Irene Fornés» web). Por su parte, la norteamericana Marsha Norman comenta que la violencia que se ve en las obras de teatro escritas por mujeres es «una reflexión directa del papel histórico» que a ellas les ha tocado jugar, ya que, como mujeres, siempre han tenido que limpiar el desorden dejado por los hombres, «ya fuera a causa de la guerra, de la muerte, de los hijos o de la enfermedad». Las mujeres, debido a ese papel, no tienen miedo a «mirar debajo de la cama» o a «limpiar los trapos sucios» pues saben que la vida es desorden y confusión y saben que alguien tiene que hacerse cargo de ordenar y volver a poner las cosas en su sitio (citado en Betso y Koenig 339).

Para concluir, me gustaría subrayar que, comenzado ya el nuevo milenio, es realmente terrible observar que en la mayor parte del planeta la mujer sigue sin recibir protección legal ante la agresión diaria que recibe a manos de los hombres que dicen quererlas, no importa la cultura a la que pertenezca, ni la condición social en la que viva. Sin embargo, es alentador observar que cada vez más mujeres desde todos los rincones del globo siguen rompiendo el silencio y utilizando una de las plataformas artísticas más públicas, las artes escénicas, como vehículo de denuncia al tiempo que expresan sus cualidades artísticas en busca de una identidad personal que las sitúe en la posición social justa que les corresponde por derecho. Todas estas artistas de la escena han abierto además la puerta a una nueva realidad femenina, ignorada y silenciada a lo largo de la historia, impregnada en un abanico de múltiples expresiones que se aventuran mediante la práctica del teatro, *performance* y/o danza experimentales, enriqueciendo así la escena contemporánea. Quizás no podamos hablar de una estética

---

<sup>54</sup> El ejemplo de monologuistas en España muestra este giro a partir de finales de los años 90 donde comienzan a aparecer más mujeres como intérpretes de monólogos humorísticos, terreno que siempre había estado ocupado casi exclusivamente por los hombres.

femenina y/o feminista por el momento, pero lo importante, como reza el dicho, *no es llegar sino disfrutar y aprender en el viaje*, y, el viaje artístico emprendido por las mujeres en el espacio escénico ofrece cada vez más matices, color y diversidad lo cual amplía y enriquece considerablemente nuestra realidad de múltiples maneras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Anne V. y Esi SUTHERLAND-ADDY, eds. *The Legacy of Efua Sutherland. Pan-African Cultural Activism*. Oxfordshire (Reino Unido), Ayebia Clarke Publishing, Ltd., 2007.
- AMPKA, Awam. *Theatre and Postcolonial Desires*. London and New York: Routledge, 2004.
- ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde F., eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*. Madrid: Editorial Verbum, 1991.
- ASSIBA D'ALMEIDA, Irene. *Francophone Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*. Miami: Florida University Press, 1994. p. 13-14.
- AUSTIN, Gayle. «The Madwoman in the Spotlight: Plays of María Irene Fornés». En HART, Linda. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1989. p. 76-85.
- BANHAM, Martin; James GIBBS; OSOFISAN, Femi, eds. *African Theatre in Development*. Bloomington, In. and Johannesburg: Indiana University Press / Witwatersrand University Press, 1999.
- BARRIOS, Olga. «Género, raza y postcolonialismo en la literatura». En LÓPEZ DE LA VIEJA, Teresa. *Feminismo: Del pasado al presente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. p. 141-157.
- . «Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana». En BARRIOS, Olga; FOSTER, Frances Smith. *La familia en África y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar / Family in Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Approach*. Salamanca: Ediciones Almar, 2004. p. 115-157.
- . *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*. Valencia: Ediciones Universidad de Valencia, 2008.
- . «African American Women in the Performing Arts». En TAYLOR, Danille K.; MITCHELL, Angelyn, eds. *The Cambridge Companion to African American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 187-209.

- BETSKO, Kathleen; KOENING, Rachel. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books, 1987.
- BOAL, Augusto. *The Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- . *The Aesthetics of the Oppressed*. London & New York: Routledge, 2006.
- BORRÁS CASTANYER, Laura, ed. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- BROCKETT, Oscar G. *History of Theatre*. 5<sup>th</sup> edition. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1987. p. 110.
- DAVIES, Carole Boyce; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1990)
- DAVIS, Kathy. «"My Body Is Art": Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?» En PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. 454-65.
- DORS, Emma. «Laurie Anderson: The Art of Storytelling». <http://www.amazings.com/articles/article0026.html>.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres I*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- EPINEY-BURGARD, Georgette; BRUN, Émilie Zum. *Mujeres Trovadoras de Dios: Una tradición silenciada de la Europa medieval*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ESCODÉ I GALLÈS, Beth. «Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 75-91.
- EYOH, Hanset Ndumbe, «Theatre and Community Education: The Africa Experience». *Africa Media Review*. 1987, vol 1. núm. 3, p. 56-68.
- FORNÉS, María Irene. «Maria Irene Fornes». <http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/kerkhoff/ContempDrama/Fornes.htm>
- FALCÓN, Lidia. *Cinco obras de teatro (Las mujeres caminaron con el fuego del siglo, Tres idiotas españolas, Siempre busqué el amor, ¡Parid, parid, malditas!, ¡Pague, calle y no moleste, señora!)*. Madrid: Vindicación Feminista, 1994.
- GAMBARO, Griselda. «Nuevas pasajeras: El teatro y los límites del género». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. 207-11
- GAMBLE, Sarah. *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York: Routledge, 2000.
- GILBERT, Helen and Joanne TOMPKINS, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London & New York: Routledge, 1996.
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London y New York: Routledge, 1994.

- GRESH, Sylviane Bernard. «Entretien avec Ariane Mnouchkine». <http://www.regards.fr/archives/199911/199911inv01.html>.
- HALBERSTAM, Judith. «F2M: The Making of Female Masculinity». En PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 125-33.
- HART, Linda. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1989.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991.
- HEYWARD, Wayne. «Laurie Anderson: *Tal Normal: The Laurie Anderson Anthology*». 1999-2000. <http://popmatters.com/music/reviews/a/andersonlaurie-talk.html>.
- HIDALGO, Valle. «Isabella Andreini (1562-1604). El viaje de la mujer hacia el mundo profesional». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 138-45.
- HODGSON-WRIGHT, Stephanie. «Early Feminism». En GAMBLE, Sarah. *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York: Routledge, 2000. p. 3-17.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, Coordinador de la investigación. *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*. 4 Volúmenes. Madrid: Asociación de Directores de Escena (ADE), 1994-1996.
- HUMAN, Tracey. «Orchestrating a Revolution Is No Easy Task». <http://www.art-school.co.za/drama/1789.htm>.
- HUMM, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. New York: Prentice Hall, 1999.
- IMAZ, Virginia. «Género y humor». p. 166. En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 165-174.
- JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean, eds. *The Black Feminist Reader*. Malden, Mass. & Oxford: Blackwell, 2000).
- JONES INTERNATIONAL AND JONES DIGITAL CENTURY. «Laurie Anderson: Story Teller and Performer». 1994-99. <http://www.digitalcentury.com/encyclo/update/anderson.html>.
- KEMP, Sandra. «Un lenguaje difuso: el postmodernismo, Derrida y la danza». En VIDAL CLARAMONTE, África; GÓMEZ REUS, Teresa. *Abanicos ex-céntricos: Ensayos sobre la mujer en la cultura postmoderna*. Alicante: Universidad de Alicante, Anglo-American Studies, 1995. p. 151-168.
- LEWIS, Barbara. «Ritual Reformulations: Barabara Ann Teer and the National Black Theatre of Harlem (1998)». En BEAN, Annemarie Bean, ed. *A Sourcebook of African-American Performance: Plays, People, Movement*. London and New York: Routledge, 1999. p. 68-82.

- LOPEZ, Marta Sofía. «Escritoras africanas: Una perspectiva mujerista». *Revista de Estudios Africanos* núm. 4, Universidad de Murcia. En imprenta. p. 137-198.
- LOTZ, Ilze. «1789: A Unique Experience». <http://www.artschool.co.za/drama/1789.html>.
- MALPEDE, Karen, ed. *Women in Theatre: Compassion and Hope*. New York: Drama Book Publishers, 1983a.
- . «Barbara Ann Teer: An Interview». In MALPEDE, Karen, ed. *Women in Theatre: Compassion & Hope*. New York: Drama Book Publishers, 1983b. p. 220-230.
- MILLÁN, Lucero. «Revolución, creación y "sobrevivencia"». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 175-86.
- MINH-HA, Trinh T. «Write Your Body and the Body Theory». p. 258-59. En PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 258-266.
- MOLINA, Ángela. «Orlan». *El País*, «Babelia», 13 de julio de 2002. p. 19.
- O'CONNOR, Patricia. *Dramaturgas españolas de hoy: Una introducción*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1997.
- . *Mujeres sobre mujeres: Teatro breve español* (Paloma Pedrero, Concha Romero, Lidia Falcón, María José Ragué-Arias, Companya T de Teatre y Sergi Belbel). Edición bilingüe. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1998.
- . «Dramaturgas españolas y norteamericanas y la superación de fronteras». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 117-21.
- OGUNDIPE, Molar. *Recreating Ourselves. African Women and Critical Transformations*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1994.
- PARRINE, Mary Jane. «Hélène Cixous». 1998. <http://www.prelectur.stanford.edu/lectures/cixous>.
- PRASAD, Anil. «Laurie Anderson: The Big Picture». 1990. <http://www.inner-views.org/inner/anderson.html>.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría feminista». En BORRÁS CASTANYER, Laura. *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p. 227-236.
- REINELT, Janelle. «Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama». En KEYSSAR, Helen. *Feminist Theatre and Theory: Contemporary Critical Essays*. London: McMillan Press, Ltd., 1996. p. 35-48.
- SHANGE, Ntozake. «Foreword». En SHANGE, Ntozake. *Three Pieces*. New York: Penguin Books, 1982. p. ix-xvi.

- TSALIKI, Liza. «Women and New Technologies». En GAMBLE, Sarah. *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York: Routledge, 2000. p. 80-92.
- WAC, «Urban Bush Women Hyperessay». <http://www.alkerart.org/pa/ubw>.
- WILEY, Juniper. «NO BODY is "Doing It": Cibersexuality». En PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999. p. 134-39.
- WILKERSON, Margaret B. «Music as metaphor: New Plays of Black Women». En HART, Linda. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1989. p. 61-75.
- WILSON, Katharina M. *Medieval Women Writers*. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1984.