

MARIBEL MARTÍNEZ-LÓPEZ

LA VIOLENCIA DE GÉNERO
EN EL TEATRO ESPAÑOL DE DENUNCIA:
ACERCAMIENTO AL PROBLEMA EN CUATRO TEXTOS
CONTEMPORÁNEOS

Abstracto. El teatro español actual manifiesta claramente su compromiso ético con la sociedad en la que nace, y lo hace reflejando críticamente la sociedad contemporánea de manera que colabora en la fijación de nuevos paradigmas en lo concerniente a los temas polémicos y que más nos preocupan. En su faceta de visualización testimonial y denuncia, la violencia es uno de los ejes argumentales recurrentes, y las diversas manifestaciones de la de género tienen un lugar reseñable. Los escenarios testimonian violencia de género desde siempre, como los ejemplos del tratamiento del tema del honor y la honra en el teatro barroco del siglo XVII. La repercusión social que ese tópico de la honra subido a los escenarios barrocos sigue teniendo en nuestra sociedad es de gran importancia, pues durante siglos no solo ha reflejado la concepción de sumisión absoluta de la mujer a la figura patriarcal y la prevalencia del hombre sobre ella, sino que también ha ayudado a arraigarla. Frente a esa visión, otros textos han servido para comenzar a concienciar del problema. Desde mitad del siglo XX hasta hoy, una interesante relación de títulos sirve como muestra de la atención prestada por nuestros dramaturgos al maltrato de género y todo lo que le rodea: legislación, informes periciales médico forenses, atención de profesionales de la asistencia socio-sanitaria y psicológica, actuaciones pedagógicas con menores, etc.

Palabras clave: teatro español actual; compromiso ético; nuevos paradigmas sociales; violencia de género.

1. INTRODUCCIÓN

Una parte del corpus que conforma el teatro español actual muestra una tendencia a reflejar críticamente la sociedad contemporánea fijando un nuevo paradigma en lo que concierne a los temas polémicos y que más preocupan a la sociedad en la que nacen, entre los que se encuentran la violencia

Dr MARIBEL MARTÍNEZ-LÓPEZ – profesora de Literatura española en la Universidad de La Rioja; dirección de correspondencia – e-mail: maribel.martinez@unirioja.es

y la agresión social que nos rodean, el racismo y la inmigración, la marginalidad, los derechos civiles, la supuesta homogeneidad de la cultura occidental, la guerra, conflictos generacionales, la incomunicación, el maltrato de género, la sexualidad, etc. (ver Ragué-Arias 2005). En esa faceta de denuncia o de visualización testimonial de los temas que nos preocupan, la violencia es uno de los ejes argumentales recurrentes (ver Ragué Arias 2005 y Martínez-López 2003) y las diversas manifestaciones de la de género tienen un lugar reseñable. La razón es un compromiso de los autores de presentar y de actuar sobre el problema. Además, la Ley de 2007 para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres, contempla explícitamente en sus artículos 37 y 38, tanto para la Radiotelevisión Española como para la Agencia EFE, el deber de “colaborar con las campañas institucionales dirigidas a fomentar la igualdad entre mujeres y hombres y erradicar la violencia de género”. El panorama que a continuación se presenta permite afirmar que nuestros creadores y programadores culturales, desde antes de 2007, se han comprometido y han dado respuesta a esta demanda. Y también la investigación crítica literaria se ha preocupado de analizar esas obras, produciendo estudios de gran interés.

Los enfoques con los que los dramaturgos españoles de finales del siglo XX y principios del siglo XXI se acercan al problema van desde la tragedia a la comedia negra, y desde el retrato a la denuncia, abordando la construcción de los estereotipos, la psicología de los maltratadores y de sus víctimas, y las reacciones tanto de estas como del entorno social conocedor del problema.

2. BREVE RECORRIDO POR LOS ANTECEDENTES

Es importante recordar que los escenarios testimonian violencia de género desde siempre, aunque su presencia en los textos no fuera antes objeto de denuncia ni tuviera papel protagonista, sino que formaba parte del retrato de otro tema principal, y se convertía así en una realidad social aceptada en cuyo consentimiento nos hemos educado como sociedad. Tenemos ejemplos literarios magníficos en el siglo XVII con el tratamiento del tema del honor y la honra en el teatro barroco, especialmente calderoniano, y con la visión clasista y patriarcal de la sociedad. Un ejemplo canónico de la violencia como consecuencia del tema del honor y de su aceptación social es el caso de don Gutierre, quién obsesionado con una inexistente pero posible deshonra, se convierte en *el médico de su honra* y desangra fríamente a su esposa.

La repercusión social que ese tópico subido a los escenarios barrocos sigue teniendo en nuestra sociedad es de gran importancia, pues durante siglos no solo ha reflejado la concepción de sumisión absoluta de la mujer a la figura patriarcal y la prevalencia del hombre sobre ella, sino que también ha ayudado a arraigarla. Igualmente sucede con numerosos ejemplos de violaciones en el teatro del siglo XVII, como las presentadas en *El alcalde de Zalamea*, donde el estupro es castigado, o en *No hay cosa como callar*, ambas obras de Calderón. En esta última, como en la mayor parte de los ejemplos, las violaciones son ocultadas y, a menudo, cuando hay igualdad de clase, reparadas con el matrimonio sin amor que salva la honra de la mujer y mantiene el estatus social de víctima y violador¹.

Frente a esa visión, otros textos han servido para comenzar a concienciar del problema. Por ejemplo, un sainete del siglo XVIII escrito por una mujer, la actriz María de Cabañas, titulado *Las mujeres solas*, denuncia concepciones machistas y de comportamientos de violencia de género arraigados: la actitud paternalista e incluso despreciativa de los hombres hacia las mujeres, su error al creer que las mujeres no podrían vivir sin ellos, las desavenencias matrimoniales, el desprecio a la incapacidad intelectual femenina, y el tema del maltrato físico, entendido dentro del abuso de autoridad de los maridos, son temas del sainete (ver Martínez-López 2010). La protagonista del sainete, Antonia, propone que las mujeres hagan entender a los hombres que ellas saben estar solas y que valen tanto o más que ellos. El tipo de compañero que se describe asume el rol de dominación androcéntrico y discriminatorio de la mujer, paradigma que hunde sus raíces en los siglos anteriores y que encontramos, sin cambios, en obras de los siglos XX y XXI².

Desde mitad del siglo XX hasta hoy, una interesante relación de títulos sirve como muestra de la atención prestada por nuestros dramaturgos al maltrato de género y todo lo que le rodea: legislación, informes periciales médico forenses, atención de profesionales de la asistencia socio-sanitaria y

¹ En un artículo de 1992, Frank P. Casas concluía que la comedia barroca que presentaba este conflicto lo utilizaba como símbolo del cambio comportamental que la nueva sociedad tras el Renacimiento requería al individuo, en la cual se estaban intentando establecer nuevos valores y los privilegios individuales debían desaparecer frente a las responsabilidades sociales. Y en ese panorama, los dramaturgos reconocían, al presentar el conflicto y sus soluciones, la importancia de la inviolabilidad de la mujer. Aunque cerraba su trabajo entonces diciendo que “un reconocimiento más amplio de la injuria personal y psicológica causada por la violación y un rechazo a la superioridad masculina implícita en el acto, espera para otro momento”. Ver Casas 1992, 212.

² Otros ejemplos actuales, sin embargo, demuestran cómo desde el teatro se está promoviendo la transformación de esos paradigmas. Véase Martínez-López 2017.

psicológica, actuaciones pedagógicas con menores, etc. (ver García-Pascual 2015, 129).

Ya a finales de los años cuarenta encontramos obras que muestran escenas de violencia de género para explicitar la omisión del deber de socorro en los círculos cercanos a las víctimas; otras visibilizan voces de víctimas antes censuradas³. Pero es desde los años noventa cuando hallamos posiciones más beligerantes, sobre todo entre los dramaturgos más jóvenes y especialmente en las obras de sello femenino. Se nos presentan casos de violencia de género que van desde el domicilio hasta las comisarías, las instituciones penitenciarias, los lugares de trabajo, de culto o de ocio. El arco de variables es muy amplio, como también lo son los grupos generacionales que lo protagonizan, con violencias que tienen lugar en una convivencia adulta, pero también en relaciones adolescentes. En las protagonistas de las piezas es recurrente el miedo a ser insultadas o golpeadas, al secuestro de sus hijos, así como la constatación de la falta de una red asistencial. Estos títulos hacen públicas las reacciones de las víctimas de violencia de género — temor, incompreensión, resignación, impotencia, inseguridad, deseo de denuncia, etc. — y sacan a la luz patrones comunes en los discursos de los maltratadores que justifican este ejercicio de posesión y control (García-Pascual 2015, 145–146).

¡No moleste, calle y pague, señora! (1983), de Lidia Falcón, presenta a unas víctimas desamparadas por los profesionales de la seguridad ciudadana, del derecho y de la medicina, que no reconocen que los casos que ellas

³ Como ejemplos: *Las palabras en la arena* (1948), de Antonio Buero Vallejo, recoge un caso de uxoricidio perpetrado ante un entorno social que resulta ser cómplice por omisión del deber de socorro a la víctima. La pieza incluye el asesinato de Noemí a manos de su marido Asaf tras una escena de vejaciones presenciada por un colectivo que queda mudo ante su reacción. En *Ella y los barcos* (1952), de José Martín Recuerda, una Madre abnegada guarda silencio tras cada paliza de su marido, reacción rechazada de pleno por el personaje de la Hija, quien se enfrenta a su progenitora intentando que salga de este círculo de vejaciones. Estamos ante un cambio de mentalidad por parte de la figura femenina de menor edad, que invita a su madre a reconocerse víctima. Años después el mismo autor en *El caraqueño* (1968) saca a escena un nuevo caso de violencia de género. En esta ocasión el personaje de Emilio se enfrenta a su padre por haber maltratado a su madre hasta hacerla perder el juicio. En *La pechuga de la sardina* (1963), *Mare Nostrum* (1966) y *Cronicón del medievo* (1967), todas de Lauro Olmo, las protagonistas sufren, sin comentarlo jamás, desprecios cotidianos de sus parejas. Y en *José García* (1973), el protagonista es un maltratador que confiesa al auditorio que va a asesinar a Lola, su mujer, a quien tiene secuestrada a su servicio. En *Maldita sean Coronada y sus hijas* (1968), de Francisco Nieva, la protagonista se alegra de que su marido frecuente los burdeles, y poder liberarse ella en esos momentos de una rutina de abusos sexuales. Y *Catalina del demonio* (1988) recoge el caso de una mujer vampirizada por su pareja. Ver García-Pascual (2012).

quieren denunciar sean delito (Cordone 2005, 2 : nota 3). Así, Magda acude a comisaría para denunciar una paliza de su marido y el inspector la echa, exculpando al pobre marido que al llegar a casa cansado del trabajo no puede ni ver el fútbol tranquilo. Otra mujer, Margarita ha querido denunciar a su marido por abandono del hogar e iniciar los trámites del divorcio, pero tanto en comisaría como el abogado le han aconsejado que vuelva a casa y le prepare una buena comida para reconquistarlo cuando regrese.

Esta autora, Lidia Falcón, es una férrea defensora de la mujer en sus obras, y en todas denuncia, de una forma u otra, los roles de géneros adjudicados históricamente a hombres y mujeres. Otras obras suyas que muestran distintos tipos de maltrato de género son *¡Parid, parid malditas!*, *Tres idiotas españolas* o *Tu único amor*.

Comisaría especial para mujeres (estrenada en 1992 y editada en 1993), de Alberto Miralles, trata las dificultades de las mujeres maltratadas para denunciar, y propone en clave de humor la creación de una comisaría atendida exclusivamente por mujeres a la que las víctimas puedan acudir con confianza. Años después en *¡Hay motín, compañeras!* (2002) presenta a las reclusas de un centro penitenciario que han sufrido violencia y que demandan su derecho a no ser denigradas (García-Pascual 2015, 138).

Otra autora que ha escrito obras en esta línea de denuncia es Paloma Pedrero: *Resguardo personal* (1985), *Besos de lobo* (1986), *Locas de amar* (1994) o *En la otra habitación* (2003) son algunos títulos. En *La noche que ilumina* (1995) la protagonista, Rosa, denuncia a su marido y logra dejar atrás la adicción a los tranquilizantes que la ayudaban a seguir viviendo (García-Pascual 2015, 135). Ha sido víctima de tiranía emocional, violencia sexual, control económico, acusación de incapacidad, trato descalificador del cuerpo femenino, inducción al aborto, secuestro en el hogar, exigencia de mutismo, intimidación, amenaza de asesinato y de agresión sobre los hijos (García-Pascual 2010). Pero, gracias a la ayuda brindada por un profesional, Rosa se propone firmemente salir del pozo y denunciar a su marido.

En *Las voces de Penélope* (1997), Itziar Pascual da voz a dos amigas dependientes del amor de sus parejas, con el mito de Penélope y su eterna espera de Ulises de fondo. Una de las protagonistas, abandonada como Penélope, espera el regreso de su amante, dependiente absolutamente del amor que siente por él hasta que se da cuenta de que a través de la mirada de él en realidad se ve a sí misma pequeña e insignificante. La otra, segura de sí misma y de su relación con su pareja, le aconseja que no aguante los abandonos de él. Pero es abandonada también y sustituida por otra, y reacciona

denunciando los roles hegemónico del hombre y sumiso de la mujer. En su denuncia aludirá a las cifras actuales de las víctimas de la violencia de género.

En *Whatsapp* (2015) Juana Escabias presenta el tema de los malos tratos a través de esta herramienta comunicativa, en un argumento que escenifica el control que un chico ejerce sobre su novia, una adolescente de 16 años, que el día de su cumpleaños decide no salir a celebrarlo con sus amigas porque él siente celos de que se divierta con ellas. En el mismo volumen en el que se recoge esta obra, la colección de piezas breves *Cuatro obras políticamente incorrectas*, aparece también *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre... cualquiera*, que trata sobre la crueldad marital.

Se pueden citar otros títulos en los que se trata la violencia machista en cualquiera de sus manifestaciones, tanto dentro de la pareja como ejercida hacia los hijos⁴ (psicológica o física, contra las mujeres adultas o niñas por el hecho de pertenecer al sexo femenino, ejercida como palizas o violaciones, o ablaciones genitales, abusos a menores, etc.): *Caricias* (1991), de Sergi Belbel (ver Martínez-López 2003 y Martínez-López 2004); *Luna de miel* (2000), de Yolanda Pallín; *Quince peldaños* (2000) y *Como si fuera esta noche* (2002), de Gracia Morales; *Unos cuantos piquetitos* (2001), de Laila Ripoll; *Defensa de una dama* (2002), de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa; *No me des guerra* (2002), de Rosa Victoria y Rodrigo García; *Noche de bodas* (2003), de Jesús Campos; *Ojos* (2004), de Gustavo Montes; *Café turc* (2004), de Rafael Ruiz Álvarez; *Dónde pongo la cabeza* (2006), de Yolanda García Serrano; *Aurora De Gollada* (2006) y *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), de Beth Escudé i Gallès; *Selección natural* (2007), de Pilar Campos Gallego; *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino; *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1999), *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* (2005), *Yo no soy bonita* (2005), *Enero* (2006) o *La casa de la fuerza* (2008), de Angélica Liddell⁵; *AMaRTE* (2009), de Sergio Román; *Kamouraska* (2010), de Vanesa Sotelo; *La buena vecina* (2010) y *Woyzec* (2011) de Juan Mayorga; *Disparos...por amor* (2010), de Patricia Suárez; *Fictionality Shows* (2012), de Diana I. Luque; *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanessa Montfort; *Espérame en el cielo... o, mejor no* (2013), de Diana de Paco... etc.⁶

⁴ *Mi vida alrededor de 500 metros* (2005), de Inmaculada Alvear, y *Ecós en el fango* (2013), de Diana I. Luque, se centran en las reacciones de los hijos.

⁵ Algunos de esos títulos son comentados en Rovecchio Antón 2014.

⁶ Varios de esos títulos son analizados en Jódar Peinado 2018.

A ese listado, incompleto, se podrían añadir otras obras que presentan la violencia de género dentro del problema del comercio sexual: en *Elsa Schneider* (1987), de Sergi Belbel, la protagonista paga las deudas de su padre entregándose a un millonario; *La cinta dorada* (1989), de María Manuela Reina, presenta a una *escort* de lujo que de niña fue víctima de incesto; también es *escort* la protagonista de *Matrioska o Los caballeros las prefieren rusas* (2007), de Roberto Lumbreras, donde se presentan que también en el mundo de la prostitución de lujo las trabajadoras sexuales sufren todo tipo de vejaciones; en *Cristal de bohemia* (1994), de Ana Diosdado, las protagonistas, algunas menores de edad, representan a prostitutas, tanto españolas como inmigrantes explotadas; en *El jardinero de la N-II* (2006), de Emiliano Pastor Steinmeyer, el proxenetismo se acompaña de violencia de género y de pederastia; etc.

Y algunos de esos títulos indicados en los anteriores párrafos y otros muchos, exponen cuestiones de violencia de género no a través de representaciones de malos tratos o de la concepción de la mujer como objeto sexual, sino desde la presentación de arquetipos machistas que han gobernado la sociedad relegando a las mujeres a situaciones abusivas, tristes, coactivas de su libertad, pero que ellas, por educación aprendida, han sufrido con resignación y han enfrentado con fuerza⁷.

Además, muchas de las obras citadas han sido representadas⁸, algunas en programaciones especiales organizadas en torno al 8 de marzo y al 25 de noviembre⁹.

⁷ Dominique Moreno (2015) analiza desde este enfoque varias piezas (*Barcelona, mapa de sombras* de Llüisa Cunillé, *Delicadas* de Alfredo Sanzol, *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga, *NN12* de Gracia Morales, *Presas* de Verónica Fernández e Ignacio del Moral, *Santa Perpetua* de Laila Ripoll, *La bala en el vientre* de Marco Canale, *El método Grönholm* de Jordi Galcerán, *El deseo de ser infierno* de Angélica Lidell y *La casa de la fuerza* de Zo Brinviyer).

⁸ En los últimos años en todo el mundo, son cada vez más frecuentes ejemplos del uso de las técnicas de arte dramático y expresión corporal como forma de trabajar el estrés posttraumático en casos de violencia de género. Como ejemplos, el proyecto de creación colectiva a cargo de "Teatro Coraje", compañía peruana de mujeres víctimas de maltrato. O también el recogido en 2015 en el blog "Educación" de Amnistía Internacional que comienza indicando que "las mujeres y hombres de Harare, Zimbabue, están utilizando el teatro para reclamar su derecho a vivir libres de violencia doméstica". Además, como terapia, como prevención y como denuncia, en toda la geografía española encontramos cada vez más propuestas: Varela Producciones y la compañía de teatro social de Blanca Marsillach, con la colaboración del Instituto de la Mujer, representaron en 2015 y 2016 en varias localidades españolas, *Ella al desnudo*, un monólogo terapéutico en clave de humor contra la violencia de género, en el que al final de la obra se pide la participación y el testimonio del público. Desde 2007, la campaña "Los Buenos Tratos contra la violencia de género" de la ONG *Al Sur* en colaboración con la Universidad de Málaga ha recibido varios premios por sus talleres semanales y gratuitos en los que los alumnos de la universidad, con la ayuda de un dramaturgo realizan una obra de teatro con el tema de la violencia de género como hilo con-

3. ESTUDIOS DE CASOS: LA VIOLENCIA MACHISTA DENUNCIADA DESDE VISIONES MASCULINAS Y FEMENINAS

De entre todas las obras citadas, y muchas otras que podrían mencionarse, nos detendremos, a modo de ejemplo, en cuatro obras que abordan aspectos diferentes del problema. Hemos seleccionado para ello dos obras de autoría masculina y otras dos de autoría femenina, que representan la misma voluntad de denuncia pero desde visiones distintas del problema. Por un lado, se presentará el acercamiento que hacen dos autores al maltrato de género con las obras *Sentido del deber* (2003) de Ernesto Caballero y *Ella se va* (2002), de Jerónimo López Mozo. Por otro, dos obras de la autora Itziar Pascual: *Pared* (2004) y *Tarjeta Roja* (2015). Cada uno de estos textos teatrales aborda la violencia de género desde un aspecto diferente: Ernesto Caballero reescribe la tradicional concepción masculina del sentimiento del honor ligado a la honra y a la fidelidad conyugal; Jerónimo López Mozo reflexiona sobre los roles de pareja y su incidencia en el maltrato de género; Itziar Pascual presenta la evolución de los roles de género en *Pared* desde la perspectiva generacional, y los pasos logrados en el empoderamiento, actante esencial en la erradicación de la violencia sobre el sexo femenino, que en *Tarjeta roja* se muestra centrado en los sectores más afectados por la violencia de género, tanto por razones geoculturales como socioeconómicas y socioculturales.

ductor, abordando todo el proceso: escritura, montaje y actuación, en la que se trata tanto lo emocional y la observación como el análisis de lo que ocurre en su entorno. Se podrían citar muchos ejemplos que muestran que, por su fuerza comunicativa, desde el teatro se está atendiendo y se buscan soluciones a este problema.

⁹ En el ámbito español ha sido pionera la labor de las “Marías Guerreras”, Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, colectivo de creadoras que entiende el teatro como epicentro del combate social y de defensa del estatuto de la mujer. Un ejemplo es el montaje presentado en 2007, *No más lágrimas*, compuesto de cinco obras: *Carta a un maltratador*, de Alicia Casado, que analizó una posible vía de venganza para una mujer maltratada; *La casa chica*, de Sabina Berman, que retrató una crónica de la tortura por parte del varón protagonista; en *La calle de la gran ocasión*, de la mexicana Luisa Josefina Hernández, la demencia senil padecida por su protagonista no le impide retener el recuerdo de la necesidad de enfrentarse a un homicida de género. Griselda Gambaro, en *Si tengo suerte*, sitúa a dos mujeres ante situaciones maltratantes para ofrecer salidas opuestas. Y la pieza, *A mi hija*, de Eva Parra, fue concebida para que el público adolescente conociera algunas de las formas con las que se manifiesta la violencia de género como armas para poder combatirla. (García-Pascual 2015, 142–143). Durante el mes de noviembre de 2006 en la sala madrileña Cuarta Pared se programó un ciclo llamado “Mujer= Creación” integrado por *El día de la culpa*, de Margarita Reiz; *Confesiones* y *Lo que callan las madres*, de Yolanda Dorado; y *En perseguirme mundo, ¿qué intereses?*, de Isabel María Díaz.

3.1. LA EVOLUCIÓN DE LOS ROLES DE GÉNERO: *PARED* (2004) DE ITZIAR PASCUAL

La violencia cotidiana que sufre una esposa y madre, y también el silencio social cómplice del maltrato, son tratados por Itziar Pascual en *Pared* (2004). Presenta a dos personajes femeninos: la víctima, M.^a Amparo, y su vecina, *Mujer*, así denominada impersonalmente en la obra.

Ambas mujeres se encuentran simultáneamente en el escenario, que representa que son vecinas pared con pared, pero no hay diálogo entre ellas pese a que en sus monólogos se cruzan varias referencias a la otra. *Mujer* expone en su monólogo la razón natural: vivimos es un mundo dominado por la soledad y la incomunicación en el que los vecinos de saludan incómodos en el ascensor, sin saber a dónde mirar (*Pared*, 36).

Mujer — independiente, soltera, viaja mucho — reflexiona sobre algunos aspectos de su vida mientras espera a quien le tiene que devolver la fianza del piso en el que ha vivido alquilada durante cinco años.

Del otro lado, su antagonista, M.^a Amparo, representa a una mujer que trabaja fuera de casa por las mañanas y que se ocupa sola de todas las tareas domésticas por la tarde. Madre de dos hijos ya adultos, convive todavía con uno de ellos y con su marido, siendo ambos dos hombres machistas que la maltratan. El del hijo es un ejemplo de continuidad generacional de una violencia aprendida. Y en ese continuismo, M.^a Amparo refleja a una mujer de educación tradicional que vive subordinada a su marido e hijos, triste y enfadada con su vida, y resignada también.

A mal tiempo, buena cara, dice el refrán, y primero la obligación y luego la devoción, y habrá que hacer la tarea. Pero también no por mucho madrugar, amanece más temprano. Y cuerpo descansado vale por dos y lo que se da no se quita, y donde las dan las toman, y ojo por ojo, diente por diente. Y más vale rojo una vez que amarillo ciento y muerto el perro se acabó la rabia. Qué rabia más grande.
(Pausa)

Pared, 33

Aunque se da alguna indicación temporal, el tratamiento del tiempo y del espacio persigue que el mensaje de la obra no se contextualice sino que se actualice en cada lectura o puesta de escena, en un eterno *puede estar pasando aquí, al otro lado de mi pared, y ahora*.

Itziar Pascual sitúa la acción en un espacio interior pero a la vez indefinido, acorde con la reflexión interna que comparten ambas protagonistas con

el espectador. En ese sentido, el título de la obra es simbólico. El texto se abre con una cita que sugiere el silencio de las víctimas de violencia de género (el proverbio popular: “A ti te lo cuento, para que te enteres, pared”), a lo que se suma que, quien escucha tras las paredes los gritos de las víctimas también guarda silencio excusándose en que no tiene certeza para la denuncia.

El encadenamiento de monólogos y cruce de pensamientos de las dos mujeres es reforzado en su impacto emocional sobre el espectador mediante el apoyo visual y musical, buscando la autora, y lográndolo, que el mensaje tenga una recepción no solo intelectual sino también sensorial. No se ve, no se escucha violencia en la obra, pero nos impacta desde la narración que ambas mujeres hacen de su día a día y de sus recuerdos, y del acompañamiento audiovisual a los mismos: Cuando M.^a Amparo está planchando en una calurosa tarde de verano, tras ella se proyecta “The Turner Prize 1999” de Tracey Emin, obra de arte a la que *Mujer* ha aludido poco antes y que representa un cambio de paradigmas: “Una cama deshecha, ropa sucia, colillas, fotos, medias de seda, libros, botellas, muchas botellas de vodka y la crítica aplaudiendo. Una fusión de la esfera pública y la íntima, público y privado” (*Pared*, 34). Y de fondo en esa escena M.^a Amparo, y también *Mujer* a través de la pared, escuchan “Señora” de Rocío Jurado. En otra escena se proyectarán imágenes de Valie Export, de nuevo símbolo de cambio de paradigmas femeninos; y en otro momento, imágenes de campañas publicitarias protagonizadas por mujeres que encarnan la felicidad, que son poco después reemplazadas por pasos de vírgenes dolientes y procesiones de camareras “dolorosas”; en otra escena, las definiciones del DLE de las palabras “mujer”, “libertad”, “justicia”, “vida”. Todo ilustrando las quejas de M.^a Amparo por la vida de silencio y violencia que le ha tocado vivir, y las reflexiones de *Mujer* sobre su propia vida y sobre esa violencia que ha estado escuchando durante cinco años.

La obra se cierra con un esperanzador diálogo. *Mujer* se despide de M.^a Amparo, y tras ellas se proyecta un listado de lugares, fechas y nombres de mujeres asesinadas por sus parejas en España en 2003 y 2004. Unos puntos suspensivos antes de cerrar la conversación y la audición de melodías entrecruzadas de Bebe, Amparanoia, Astrid Hadad, Luz y Martirio, sugieren que *Mujer* ofrece su apoyo a M.^a Amparo. Se quiere reconocer con ese final abierto que no estamos ante un problema privado sino un delito público y que debe romperse ya la pared del silencio social que lo esconde.

3.2. UNA REVISITA AL CONCEPTO TRADICIONAL MASCULINO
DEL HONOR CALDERONIANO: *SENTIDO DEL DEBER* (2003)
DE ERNESTO CABALLERO

Un ejemplo bien diferente es el todavía arraigado concepto patriarcal del honor en nuestra sociedad, y el peso de la educación religiosa, actualizados por Ernesto Caballero en *Sentido del deber* (2003), un ejercicio de reescritura del drama *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, como muestra la cita que abre la obra.

... y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta: que el honor
con sangre, señor, se lava.

Sentido del deber, 191

El drama presenta a cinco personajes en una “casa-cuartel de la Benemérita” y en un tiempo “aquí y ahora: en la nueva España de todos los tiempos” (Caballero 2014, 192). Pone en escena a cinco personajes, todos guardias civiles, para dramatizar una tragedia por honor.

Mencía, médico, es una mujer callada y está casada con Gutiérrez, hombre tranquilo, para algunos pusilánime porque se enfada poco, que lleva una vida ordenada y acepta que su mujer trabaje siempre que se encargue de la casa. Aparece en sus vidas inesperadamente Enríquez, con quien ella tuvo una relación antes de casarse, y que la busca para reconquistarla. Junto a ellos está Reyes, el sargento del puesto, personaje de factura muy conservadora y machista¹⁰. Y por último, Jacinta es la enfermera de Mencía y su amiga y confidente.

El matrimonio entre Mencía y Gutiérrez aporta equilibrio a sus vidas pero carece de pasión¹¹. Sin embargo, ella nunca traicionará a su marido por sentido de lealtad. Su falta consistirá en una carta de despedida a Enríquez que fatídicamente cae en manos del marido y que desencadenará la tragedia. El hombre apacible, al sentirse traicionado se viste el uniforme de gala para

¹⁰ Le escuchamos frases como “Vosotras a preparar la cena” a lo que Mencía le contesta “La mujer y la sartén en la cocina están bien”. Y: “La mujer es como el agua. Todo lo anega, necesita al hombre para contener la riada. Demasiado sentimiento.” O también: “¿Sabes lo que le dijo la mujer al Diablo? [...] ¿Te puedo ayudar en algo?”

¹¹ Gutiérrez lo definirá explicando la ausencia de relaciones entre ellos: “La deseo a mi manera. Tenemos algo más valioso: un compromiso mutuo.” Y Mencía lo reconoce cuando Enríquez acude a buscarla una noche.

cumplir con su deber y restaurar el honor perdido: asesina de un disparo a Enríquez y mata a su mujer desangrada en la bañera (cirujano de su propia dignidad, dirá él). Tras ello, confiesa lo hecho y se suicida.

Para el sargento Reyes, antes de que la desgracia suceda, que el marido sospeche la posibilidad de que su mujer le sea infiel y reaccione, es positivo. Cuando conoce la venganza siente incertidumbre sobre cómo poner solución a tal desvarío. Pero todo recupera su orden cuando Gutiérrez se suicida, acto de justicia divina, y él ya no tiene que tomar ninguna decisión. Jacinta, por el contrario, se siente ahora cómplice y culpable de una desgracia que se podría haber evitado.

Sentido del deber es la actualización del tópico del honor y la honra barrocos, mostrando que en pleno siglo XXI concepciones tan retrógradas siguen ancladas en sectores de la sociedad española. Su puesta en escena muestra lo grotesco de las mismas pero también las reacciones de la sociedad ante la violencia de género: el sentimiento de culpabilidad una vez que todo ha sucedido, acompañado de la exculpación absurdamente justificada porque nuestro destino está en manos de Dios:

Jacinta: La culpa me mata.

Reyes: ¡No hay culpa aquí!

Jacinta: ¿Dónde está la Justicia?

De pronto un disparo confirma otra muerte. El guardia Gutiérrez se ha pegado un tiro: el orden regresa de nuevo al cuartel.

Reyes: Así se abre paso.

Jacinta: ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

Reyes: Él lo ha decidido.

[...]

Jacinta: Se pudo evitar.

Reyes: Hay cosas que están de la mano de Dios.

Y con un Padrenuestro que sale espontáneo regresa atrofiada la normalidad. Y hay un sentimiento de momento heroico que entienden muy pocos: una religión.

Sentido del deber, 241

3.3.LA REVISIÓN DE LOS ROLES DE PAREJA: *ELLA SE VA* (2002), DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

Jerónimo López Mozo nos sitúa ante la esperanza de escapar de este tipo de violencia. Aunque la solución ofrecida es radical y demuestra pesimismo respecto a que las situaciones cambien y el maltrato se acabe.

Ella se va presenta a tres personajes. Los protagonistas son *Ella* y *Él*, junto a quienes interactúa una asistente social. Y como actores de una película que sirve de norte a *Ella* en su oscuro túnel están Nora y Helmer, protagonistas de la emblemática obra *Casa de muñecas*.

Tu esposo y el mío son tan parecidos... Casi como dos gotas de agua. Ese afán por ordenar nuestros actos, por someter nuestras vidas a su voluntad, por empeñarse en actuar como si fueran padres protectores y celosos...

Ella se va, 33

Ella se va se estructura en cuatro escenas y transcurre en dos espacios: la primera escena en el despacho de la asistente social, al que acude *Ella* el día que *Él* le da la primera bofetada. Primera manifestación de violencia física pero última de años de violencia psicológica y tiranía emocional. En una escena retrospectiva, mientras espera ser atendida, recuerda cómo se conocieron, mostrando a un hombre atento, seductor. *Ella* intenta denunciar pero se siente indecisa, especialmente cuando le preguntan todos sus datos personales, por lo que pide unos minutos para estar sola, momentos que traen otro flashback de la primera vez que subió a casa de él, y bonitos recuerdos del afianzamiento de su relación. Pero en esa misma retrospectiva recuerda también cómo se ha deteriorado su relación en los años que llevan de casados y cómo se produce esa primera bofetada el día que ella le dice que quiere separarse. Devuelta la escena al despacho de la asistente social, se decide a dar el paso de abrir un expediente por maltrato, trámite que comienza teniendo que responder solo con monosílabos a un cuestionario. Como resultado del mismo y de la conversación con la asistente social sabemos que se casó con veintitrés años y llevan diez de casados; que no tienen hijos, que ella al principio se dedicaba solo a la casa y a él, pero cuando, presa de una rutina insatisfactoria, quiso trabajar, comenzaron los reproches y desprecios. Él no pudo negarse a que trabajase pero desde entonces, –siete años–, él ha estado ejerciendo una violencia psicológica permanente. Como única vida social propia, él le permite visitar a sus padres en la residencia en la que se encuentran. Odia que trabaje, controla su economía, solo atiende las necesidades materiales de ella que él considera, decide por ella, ejerciendo un control total, y muestra un desprecio absoluto por ella, siendo constantes las amenazas y los insultos. No bebe, por lo que su comportamiento no está “justificado” por el alcohol. Con todos estos datos, sin embargo, la asistente social considera que no hay caso de maltrato sino de relación deteriorada, de crisis de pareja que una buena comunicación puede solucionar. Para hacerla desistir de considerarse una mujer maltratada le

cuenta cuáles pueden ser las reacciones de policía y jueces ante su denuncia y le muestra un repertorio de fotografías de mujeres con “rostros y cuerpos cubiertos de contusiones, heridas recientes sobre cicatrices antiguas, mordeduras, labios rotos, párpados hinchados...” (López Mozo 2002, 23) dice la acotación y se proyectan para ella y para los espectadores.

ASISTENTE. – Hace apenas tres horas, ese asiento estaba ocupado por una mujer a la que su compañero sentimental, después de golpearla y de amenazarla de muerte, le agarró del cabello, la arrastró hasta el cuarto de baño y le introdujo la cabeza en el inodoro.

ELLA. – ¿Por qué me cuenta eso? ¿Me considera una privilegiada entre las mujeres maltratadas?

ASISTENTE.- Lo es.

Ella se va, 23

Tanto en esta muestra visual de violencia física como en las explicaciones de *Ella*, se reflejan detalladamente muchas de las situaciones reales que suponen una situación de maltrato de género:

«Que ocurrencia tan absurda. Quitátela de la cabeza. No necesitas trabajar. Tienes todas las necesidades cubiertas». «Me hace ilusión», respondí. «¿En serio?», gritó. «Echo de menos...». No me dejó acabar. «¡Vaya por Dios! La señora echa de menos, ¿el qué?, ¿la calle, el bullicio?». [...] «Aquí no hay más que un camino». «¡El tuyo!», aventuré. «¡El mío, sí!» ¿Por qué su camino? Y otra sarta de barbaridades. ¿Quién me creía que era? [...] Me sentí humillada. Aquella noche, repasé los años de vida en común. Fue como quitarme una venda de los ojos.[...] Me di cuenta cuando por vez primera quise satisfacer un deseo propio y él se opuso.[...] Me había habituado a estar siempre cerca de él. Tal era mi grado de dependencia, que había dejado de ser yo misma. Así era como él me quería. Sin ideas propias. Sin amigos. Los había perdido a todos.[...] Desde que plantee la idea de trabajar, puso sus cartas boca arriba. No estaba dispuesto a consentirlo. No ha cesado de ponerme trabas, de humillarme, de intentar cortarme las alas. Es una lucha feroz. Feroz. [...] A cada cosa que hago, ponerme las medias, ajustarme la falda, abrocharme la blusa, subir una cremallera, calzarme, peinarme, pintarme los labios, darme un toque de maquillaje, a cada cosa, una frase: «¿Ha vuelto la moda del liguero?», «¿Cuántas palmaditas te han dado ya en el trasero?», «¿No tienes una blusa menos transparente? ¡Pues pónstela!», «¿Qué te propones con esos tacones, cimbrearte como las putas?», «¿Para quién te pintas así los morros?», «¿Hace falta ir de esa guisa para trabajar en una editorial?», «No me gusta nada ese chirinquito»... He perdido la cuenta de las veces que, a punto de salir a la calle, he tenido que cambiarme de ropa o de peinado o quitarme el maquillaje.

Ella se va, 20–23

Se muestra también de manera descarnada la falta de apoyo que sufren las víctimas en muchas ocasiones¹².

ELLA. – Estoy hablando de un infierno conyugal.

ASISTENTE. – Está hablando de egoísmo y de intransigencia. Usted se empeñó en trabajar y lo ha conseguido. ¿No es suficiente?

ELLA. – No.

[...]

ELLA. – Ya he tomado buena nota de lo que se exige para presentar una denuncia por malos tratos. Traeré el correspondiente certificado médico. Puede que, además, deposite sobre su mesa unas bragas. Una bragas rotas, claro. Desgarradas y llenas de manchas. ¿Cree que será suficiente para que la denuncia prospere?

Ella se va, 21–25

Ella regresa a su casa, pero con el firme propósito de conseguir que él no quede impune. Al llegar *Él* intenta una reconciliación mediante un acercamiento sexual, lo que ella rechaza de plano¹³ y, al no lograrlo la insulta y amenaza.

ÉL. – No tengo madera de carcelero. Ahí tienes la puerta. Puedes irte, si quieres. Pero antes piénsalo dos veces. Acabaría por lamentarlo. Si lo haces, te denunciaré por abandono del hogar. Debes saberlo. Confío, sin embargo, en que seas razonable. No podré comportarme, al menos por ahora, como si nada hubiera sucedido entre nosotros. Pero estoy dispuesto a ayudarte. Quizás llegué a perdonarte.

Ella se va, 31

La salida que encuentra *Ella* es descabellada: provocarle hasta que le dé una paliza para conseguir las pruebas necesarias para denunciarle y que de esa forma se sepa que es un maltratador y ninguna otra mujer ocupe su lugar y sufra lo mismo. Fracasa y queda claro que él no es violento físicamente, pero no está dispuesto a dejarla ir ni tampoco a cambiar su actitud. Entre

¹² Aquí el personaje es una asistente social, denunciando la falta de reacción a tiempo de las instituciones. En otras obras encontramos la misma denuncia, como en *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, donde la víctima es puesta en duda por todo el sistema, desde su entorno familiar y social hasta los profesionales que la atienden. Las obras denuncian una realidad plasmada constantemente hoy por los medios de comunicación españoles y denunciada especialmente por los grupos feministas: se cuestiona siempre a la víctima, qué habrá hecho o dejado de hacer para provocar la violencia ejercida sobre ella; se pone en duda la veracidad de sus testimonios cuando no se entregan muestras fehacientes de violencia física; y, mientras tanto, los agresores permanecen invisibles o son exculpados.

¹³ Aunque poco desarrolladas, en la obra se reflejan las tres fases del ciclo básico de la violencia doméstica de acumulación de tensión, explosión violenta y luna de miel.

toda la violencia verbal y emocional, él cambia el tono e incluso dice alguna palabra o muestra alguna actitud tierna. Pero lo único que pretende es tener en casa una esposa dócil:

ELLA. – Me dabas miedo.

ÉL. – ¡Nunca te puse la mano encima!

(Ambos se miran en silencio. Lo rompe ÉL con voz queda.)

ÉL. – Nunca.

ELLA. – Eras cruel.

[...]

ELLA. – ¡Maldita sea! ¡No me llames muñeca! ¡No soy un juguete!

ÉL. – ¡Lo eres! Una muñeca desobediente y perversa.

Ella se va, 40–44

La última escena (IV) se abre con ella sentada de espaldas al público y maquillándose frente a un espejo. Antes de marcharse para siempre ha dejado claros indicios de haber sido asesinada por su marido, con el deseo de que él reciba por fin el castigo de maltratador y no pueda hacer daño a ninguna otra mujer.

ELLA. – [...] Quiénes me conocen, jamás me han tenido por una mujer maltratada. Y, sin embargo, lo he sido. Mi aspecto lo desmentía. En mi caso también podía decirse que las apariencias engañan. Era así porque tú querías que así fuera. Ponías todo tu empeño en que, de puertas afuera, pareciéramos un matrimonio feliz. Así, el infierno estaba en casa. Tus amenazas producían pánico, golpeabas con las palabras, siempre rebuscadas e hirientes. Tanta era su fuerza que conseguiste reducir a escombros lo que un día llamamos hogar. [...] No me mueve la venganza, sino evitar que mi historia se repita, que otra mujer ocupe mi lugar entre esas paredes y que nadie la oiga llorar, ni sus primeras quejas débiles, ni, al cabo, sus gritos.

Ella se va, 54

La obra acaba con una salida simbólica, incierta, del oscuro pozo en el que la víctima se encuentra:

(Echa a andar. A medida que se aleja su silueta se difumina. Al fondo se adivina un muro negro y, en él, un hueco, quizás una puerta, por el que desaparece.)

Ella se va, 55

Mediante la actitud del personaje de la asistente social se denuncia la falta de reacción a tiempo de las instituciones, que encontramos también en otras obras. Como en *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, donde la víctima es puesta en duda por todo el sistema, desde su entorno familiar y social

hasta los profesionales que la atienden. Las obras denuncian una realidad plasmada constantemente hoy por los medios de comunicación españoles y denunciada especialmente por los grupos feministas: se cuestiona siempre a la víctima, qué habrá hecho o dejado de hacer para provocar la violencia ejercida sobre ella; se pone en duda la veracidad de sus testimonios cuando no se entregan muestras fehacientes de violencia física; y, mientras tanto, las víctimas son acosadas e incluso culpabilizadas, incluso por el sistema que las apremia insistentemente para que den explicaciones, los agresores permanecen invisibles o son exculpados.

3.4. LA EVOLUCIÓN DE LOS ROLES FEMENINOS:

TARJETA ROJA (2015), DE ITZIAR PASCUAL

Terminamos este recorrido con *Tarjeta Roja. Retrato en nueve escenas, con presentación y epílogo* (2015), de nuevo de Itziar Pascual, que nos presenta la fuerza de la mujer, el apoyo de las instituciones y la esperanza real de una salida para las víctimas de cualquier situación de violencia.

Se trata de una obra con mensaje de esperanza. Rosa Helena, inmigrante salvadoreña, consigue gracias a la ayuda de Paloma, abogada en la Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR), la tarjeta roja de refugiada que le concede asilo y protección subsidiaria. En una escena escuchamos a Paloma relatar las situaciones de quienes se acercan a pedirles ayuda y entre sus palabras destaca que la situación de las mujeres es siempre peor pues son víctimas de un sistema de patriarcado que ejerce una violencia constante hacia ellas alienándolas definitivamente bajo el rol de esposa y madre. La propia Rosa Helena cuenta su historia al Juez que debe concederle el asilo: se casó joven con un buen chico que, tras la boda, “entre amigos, drogas, alcohol...” (p. 201) le dio muy mala vida: “Él me mandaba al hospital una semana sí y otra también, con cortaduras, con golpes, con moretones. Me decía: Si denuncias, te mataré” (201). Logró escapar de ese infierno con su hijo. Su relato se intercala con el de Paloma, la abogada, que explica al público que:

En muchos países del mundo, incluida España, los maltratadores no pierden la patria potestad ni la custodia. Esgrimen que tienen derechos sobre las vidas de sus hijos. Rosa Helena sabe lo que significa esa situación: un marido que no es marido y un padre que no es padre, salvo para sacar todo tipo de provechos. Porque los maltratadores coaccionan, chantajean, extorsionan. Y los hijos siempre son los rehenes.

Tarjeta roja, 201

En otra escena Rosa Helena cuida a su madre enferma de alzheimer, reprochándole que no cuidara de ella ni la protegiera cuando era una niña y, por el contrario, consintiera que abusaran sexualmente de ella, de manera reiterada, haciéndola incluso sentirse la culpable por ello. Vemos en su monólogo otro aspecto del maltrato por razón de sexo, esta vez ejercido sobre la niña por su entorno más cercano.

Yo me he sentido muy culpable, en mi subconsciente, porque pensé que era yo. Y así muchos años, sintiéndome culpable de ser una niña lista, despabilada, sociable. La culpa no me dejaba dormir. Vos se fue a la capital, y me dejó con una vecina, a los ocho años. ¡Me regaló! Yo le ayudaba a la señora, a hacer limpieza, a hacer cosas, a hacerle compañía a ella y a sus hijos, que ya eran hombres. Y ellos, ellos también venían...

Tarjeta roja, 205

Pese a toda la violencia sufrida, Rosa Helena es un ejemplo de supervivencia y sobre todo de superación a lo largo de toda su vida. Y en el cierre de la obra se manifiesta además como persona concienciada que logra ayudarse a sí misma y ayudar a los demás. Autoayuda que empieza por aprender a valorarse:

¿Saben? Yo era muy culpable de todo. Pensaba que era culpa mía. Los golpes, la rabia, el abandono. Y no es verdad. (...) ¿Saben? Una mujer no es para ser maltratada. Una mujer puede volar. Una mujer puede hacer lo que quiera, porque la mente es poderosa, porque se puede, se pueden mil cosas. (...) He conseguido respeto. Tengo el respeto de mi mano. Por eso les deseo una vida sin huidas y sin miedo. Que tengan una vida buena, con respeto, y sin hipocresía.

Tarjeta roja, 210

4. CONCLUSIÓN

La mayoría de obras citadas presenta las diversas caras de los malos tratos en el entorno familiar y sobre todo conyugal, y otras testimonian o denuncian también formas de la violencia de género dentro y fuera de la pareja, por razón de sexo. El teatro español actual está visibilizando desde los escenarios cualquier manifestación de la violencia machista, psicológica o física, contra las mujeres adultas o contra las niñas por razón de sexo, ejercida como coacción de la libertad personal, como palizas, violaciones, ablaciones

genitales, abusos a menores, comercio sexual; ejercida tanto dentro de la pareja como enfocada hacia los hijos, etc. En esa denuncia se están revisando las presentaciones de arquetipos machistas sobre los cuales se ha construido la educación moral y sentimental así como las estructuras sociales de las generaciones anteriores, y se están deconstruyendo esos modelos para promover nuevos paradigmas.

Reconocer el problema es el principio de la solución y las obras mencionadas son muestras de un teatro comprometido desde el que se abre un campo de debate que quiere llevar a la tan necesaria acción. Los textos no dan soluciones para erradicar el problema, pero cumplen su objetivo de concienciar sobre su existencia y gravedad y provocar la reflexión, resultando ejemplos positivos del teatro como instrumento educativo al servicio de la sociedad.

REFERENCIAS

- Barca, Calderón de la. 1637. *El médico de su honra*. Edición digital en www.cervantesvirtual.es a partir de la *Segunda parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*: Madrid, por María de Quiñónez. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO).
- Caballero, Ernesto. 2014. *Auto. Sentido del deber. Naces, consumes, mueres*, editado de Fernando Domenech, 191–241. Madrid: Cátedra.
- Cabañas, María de. 1997. “*Las mujeres solas*. Sainete para la comedia *El más justo rey de Grecia*”: En *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, editado de Fernando Doménech Rico, 205–226. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Frank P. 1992. “El tema de la violación sexual en la comedia”. En *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18–21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, editado de Ysla Campbell, 203–212. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993. Consulta en la edición digital de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tema-de-la-violacion-sexual-en-la-comedia/> (fecha de consulta 04.05.2018)
- Cordone, Gabriela. 2005. “Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual”. En José Romera Castillo (ed.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, 399–412. Madrid: Visor. Disponible online en parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/pared/Cordone.pdf. Última consulta el 29.05.2018.
- Dominique Moreno, Sandra. 2015. *Roles femeninos en el teatro contemporáneo español. Construcciones desde la violencia de género (de 2002 a 2012)*. Diputación de Córdoba-Ediciones y Publicaciones. Universidad de Córdoba.
- Escabias, Juana. 2015. *Cuatro obras políticamente incorrectas*. Madrid: Esperpento ediciones.

- Espín Templado, Pilar. 2011. "El teatro de denuncia social. Un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1908–2000)". En *Ecos de la memoria*. Coord. por Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García, Marina Sanfilippo, 53–72. UNED.
- Falcón, Lidia. 1997. "¡No moleste, calle y pague, señora!". En John P. Gabriele (ed.). *El teatro breve de Lidia Falcón (Tres idiotas españolas; ¡Parid, parid, malditas!; ¡No moleste, calle y pague, señora!; Tu único amor)*, 87–101. Madrid: Fundamentos.
- Gabriele, John P. (ed.). 1997. *El teatro breve de Lidia Falcón (Tres idiotas españolas; ¡Parid, parid, malditas!; ¡No moleste, calle y pague, señora!; Tu único amor)*, Madrid: Fundamentos.
- García-Pascual, Raquel. 2010. "Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* n°1: 261–285.
- García-Pascual, Raquel. 2012. "Violencia de género en el teatro de autoría masculina. proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)". En *Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de Actas: 5, 6 y 7 de marzo de 2012*. Coord. por Juan Carlos Suárez Villegas, Irene H. Liberia Vayá, Belén Zurbano-Berengue, 158–175. Universidad de Sevilla: Editorial Mad.
- García-Pascual, Raquel. 2015. "La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: un acercamiento". *ALEC* 40.2: 125–150.
- García-Pascual, Raquel. 2017. "Teatro español de las últimas décadas ante la prostitución y la trata de mujeres con fines de explotación sexual". En *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*. Coord. por Susanne Hartwig, 127–144. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Jódar Peinado, María del Pilar. 2018. "Igualdad, representación y violencia de género: El feminismo en las dramaturgas del siglo XXI". *Revista Signa* 27: 617–645.
- López Mozo, Jerónimo. 2002. *Ella se va*. En Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc02981>, ID BVMC: 250715. Última descarga el 30.06.2017.
- Martínez-López, Maribel. 2003. "Violencia y catarsis en el último teatro español. Lista negra de Yolanda Pallín y Caricias de Sergi Belbel". En *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, 329–337. Paris: Service Publidix, Université Paris X.
- Martínez-López, Maribel. 2004. "Caricias en el cine". En *Cine y Literatura. El teatro en el cine*, editado de Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, 99–107. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Martínez-López, Maribel. 2010. "La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: Paradigmas de género en la comedia neoclásica". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* n°. 1: 59–86.
- Martínez-López, Maribel. 2017. "Desmontando clichés o la evolución de los modelos de feminidad y masculinidad en los escenarios". En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coords.). *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, 30 (diciembre 2017): 129–145. DOI: 10.14198/fem.2017.30.07.
- Miralles, Alberto. 1994. *Comisaria especial para mujeres*. Barcelona: Iberautor Promociones Culturales.
- Pascual, Itziar. 2004. "Pared". *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* n° 306: 29–52.
- Pascual, Itziar. 2015. "Tarjeta roja. Retrato en nueve escenas, con presentación y epílogo". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* n° 348: 193–210.

- Pedrero, Paloma. 1999 [1995]. "La noche que ilumina". En *Juego de Noches: nueve obras en un acto*, editado de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra.
- Ragué Arias, M.^a José. 2005. "¿De qué habla el teatro hoy?". ELCULTURAL.COM (10/11/2005). Última consulta el 30.06.2017.
- Rovecchio Antón, Laeticia. 2014. "Reescribir la fantasía: Frankenstein de Angélica Liddell". *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* vol. II, n.º 2, otoño/autumn 2014: 109–128.

PRZEMOC NA TLE PŁCIIOWYM
W HISZPAŃSKIM TEATRZE DENUNCJACYJNYM:
PODEJŚCIE DO PROBLEMU W CZTERECH TEKSTACH WSPÓŁCZESNYCH

Streszczenie

Dzisiejszy teatr hiszpański wykazuje wyraźne zaangażowanie w życie społeczeństwa, w którym się rodzi, i czyni to poprzez krytyczne odzwierciedlenie jego obrazu w sposób, który pomaga ustanowić nowe paradygmaty dotyczące kontrowersyjnych, najbardziej niepokojących kwestii. Jedną z nich jest przemoc, a zwłaszcza różne przejawy przemocy ze względu na płeć. Sztuki tego rodzaju zaświadczały o przemocy na tle płciowym od zawsze, na przykład już w teatrze barokowym XVII wieku. Społeczne oddziaływanie tego tematu na sztuki barokowe etapy mają w naszym społeczeństwie wielkie znaczenie, ponieważ przez stulecia odzwierciedlało nie tylko koncepcję całkowitego poddania się kobiety patriarchalnej władzy mężczyzny, ale także sprzyjało jego zakorzenieniu. Od połowy XX wieku do dzisiaj pojawiła się interesująca lista tytułów, które są próbą zwrócenia uwagi hiszpańskich dramaturgów na problem przemocy seksualnej i wszystkiego, co ją otacza: ustawodawstwa i raportów (sądowych, kryminalnych medycznych), przejawów specjalistycznej opieki socjologicznej, zdrowotnej i psychologicznej, działań pedagogicznych na rzecz nieletnich itp.

Przekład streszczenia angielskiego

Słowa kluczowe: współczesny teatr hiszpański; zaangażowanie etyczne; nowe paradygmaty społeczne; przemoc ze względu na płeć.

GENDER VIOLENCE
IN THE SPANISH THEATER OF DENUNCIATION:
AN APPROACH TO THE PROBLEM IN FOUR CONTEMPORARY TEXTS

Summary

Current Spanish Theater clearly shows its ethical commitment to the society in which it is born, and it does so by critically reflecting contemporary society in a way that helps to set new paradigms regarding the controversial issues, and that we are most concerned about. In this line of testimonial viewing and complaint, violence is one of the recurring arguments, and the various manifestations of gender-based violence have a remarkable place. The stages bear witness to gender violence since always, as examples of the treatment of the theme of honor in the baroque theater of the seventeenth century. The social impact that this topic of honor risen to the baroque stages still have in our society is of great importance, because for centuries has not only reflected the conception of absolute submission of women to the patriarchal figure and the prevalence of the man over her, but has also helped it to take root. Faced with this vision, other texts have

served to begin to raise awareness of the problem. From the mid-twentieth century until today, an interesting list of titles serves as a sample of the attention given by our playwrights to gender abuse and everything that surrounds them: legislation, forensic medical forensic reports, care of socio-health care professionals And psychological, pedagogical actions with minors, etc.

Summarised by Maribel Martínez-López

Key words: Current Spanish Theater; ethical commitment; new social paradigms; Gender-based violence.