

Recibido: 22/06/17
Aceptado: 27/11/17

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.06>

Para citar este artículo / To cite this article:

Jódar Peinado, Pilar. «*En defensa y Canícula*, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro». En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coords.), *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, 30 (diciembre 2017): 111-128, DOI: 10.14198/fem.2017.30.06

EN DEFENSA Y CANÍCULA, DE LOLA BLASCO: LA REVOLUCIÓN HECHA TEATRO

EN DEFENSA AND CANÍCULA, BY LOLA BLASCO: REVOLUTION TURNED INTO THEATRE

Pilar JÓDAR PEINADO

IES (Puente de San Miguel, Cantabria)

mpjodar@gmail.com

orcid.org/0000-0001-6287-5388

Resumen

En defensa... y *Canícula* son dos obras de la dramaturga alicantina Lola Blasco que representan su teatro político y comprometido. Como integrante de la dramaturgia emergente en España, heredera del feminismo y del teatro de la revolución –fenómenos de finales del siglo XX–, su obra pretende dar respuesta a conflictos históricos y sociales, como el 15M y la crisis económica, utilizando para ello recursos metateatrales, metáforas o símbolos; y, por otro lado, modalidades como la dramaturgia del yo y el teatro documento.

Palabras clave: Lola Blasco, teatro revolucionario, teatro feminista, dramaturgia emergente.

Abstract

En defensa... y *Canícula* are two works by playwright Lola Blasco that represent her political and committed theater. Coming from Feminist and the theater of the revolution, and as a member of the Emergent Dramaturgy in Spain–movements from the late nineties–, her work aims to respond to historical and social conflicts, such as the 15M and the economic crisis, using metatheatrical strategies, metaphors or symbols; and, on the other hand, theatre of the self and the theater document.

Keywords: Lola Blasco, revolutionary theatre, feminist theatre, emerging playwrights.

Feminismo/s 30, diciembre 2017, pp. 111-128

Los contenidos de la revista se publican bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo, que se sitúa en el marco de la atención que está teniendo la dramaturgia femenina en este principio del siglo XXI –a partir de su gran presencia en la escena española hacia los años noventa del pasado siglo– pretende estudiar algunos de los aspectos que determinan la singularidad de la obra de Lola Blasco, galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática 2016.

Aunque parte de un contexto dramático ligado al compromiso con las circunstancias históricas, sus particulares soluciones dramáticas a los conflictos sociales y políticos que han asolado el país la hacen representante de un teatro comprometido, que destaca por su intención de influir en la capacidad crítica de la audiencia espectadora.

Por ello, estudio en este trabajo cómo se articulan las preocupaciones de Blasco para conseguir este discurso con el que apelar a la participación del público, a partir del análisis de dos obras representativas de su teatro político, *En defensa...* y *Canícula*. Con este propósito, analizo algunos de los elementos que forman parte del contexto de creación, como el metateatro, el teatro documento y el teatro de la revolución, para plantear cuestiones relacionadas con la verdad y la realidad, así como el empleo de mitos y símbolos para indagar en el origen de esta insatisfacción social y existencial.

2. MARCO BIBLIOGRÁFICO

La dramaturgia emergente española, nacida alrededor de los ochenta, tiene en Lola Blasco una de sus representantes más destacadas, debido, fundamentalmente, al Premio Nacional de Literatura Dramática que obtuvo en 2016.

El estudio de las dramaturgas españolas está teniendo gran repercusión entre investigadoras e investigadores, como una forma de paliar su secular invisibilización, según afirma Diana I. Luque (44). De este interés por el teatro actual escrito por mujeres dan cuenta las antologías de Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) y Raquel García Pascual (ed.), además de una importante sección dedicada a «Las dramaturgas y el SELITEN@T» (Romera Castillo 2011), en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo, quien promovió,

asimismo, la conformación del proyecto *Dramaturgae*, en el que participan, además del citado Centro de Investigación, la Universidad de Toulouse (Francia) y la de Giessen (Alemania), y de donde surgen, respectivamente: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Ed. Romera Castillo 2005), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Ed. Romera Castillo 2009), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Eds. Garnier/Roswita 2007) y *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Ed. Floeck y otros 2008). Del mismo modo, habría que mencionar los monográficos de diversas revistas, como el 21 (2012) de *Signa* (cuyo «Estado de la cuestión I» versa «Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI»; el 28 (2012) de *Acotaciones* (con una parte dedicada a «Teatro breve de escritoras jóvenes»), o el Extra, n.º 1 (2016) de *Las puertas del drama*, titulado *Mujeres que cuentan*; el proyecto *365 Women a Year* (pról. Yolanda García Serrano); o el grupo Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro (dir. Beatriz Cabur).

3. LOLA BLASCO Y LA DRAMATURGIA EMERGENTE

La denominada *dramaturgia emergente* engloba a un grupo de autoras y autores teatrales –31 y 63, respectivamente, según la nómina establecida por Diana I. Luque (48-54)–, nacidos en torno a los años ochenta del siglo pasado, con gran variedad de lenguajes y temas, como señala, entre otros, Eduardo Pérez Rasilla¹.

No obstante, podríamos decir que a todas y todos los integrantes les une su compromiso social y político. De hecho, la propia Lola Blasco habla de su obra como un arma de activismo político, en una entrevista al citado investigador teatral, Pérez Rasilla: «Lo que más me interesa del teatro es que es un espacio de compromiso. A día de hoy, es una forma de hacer política [...]. Mi palabra es una palabra que entiendo como acción y es una palabra poética» (2012).

Este interés político revolucionario es evidente en *En defensa (Un concierto de despedida)* (2011) y *Canícula* (2016), objeto de estudio de este trabajo; pero también en la galardonada con el Premio Nacional, *Siglo mío, bestia mía* (2015), *Pieza Paisaje en un prólogo y un acto* (Premio Buero Vallejo, 2009), *Proyecto Milgram* (2012), *Los hijos de las nubes* (2012) o, la más reciente, *La armonía del silencio* (2017), que, además, investigan en cuestiones que tienen que ver con la memoria histórica y algún tipo de reivindicación feminista.

1. Mientras reviso estas líneas, se anuncia la publicación por parte de la editorial Antígona de *Nosotros no nos mataremos con pistolas*, de Víctor Sánchez, que analiza esta dramaturgia nacida en los 80.

La vertiente política-histórica vincula a la dramaturga alicantina con otras y otros integrantes de su generación, como María Velasco, con *Los perros en danza* (2010); Paco Bezerra, con *El señor Ye ama los dragones* (2013); Diana I. Luque, con *La imagen de los sometidos* (2014); Antonio Rojano, con *La ciudad oscura* (2015); o Alberto Conejero, con *La piedra oscura* (2016), por nombrar algunos ejemplos. En estas obras, el retrato de un país en crisis se mezcla con la revisión de momentos de la historia reciente de España y de Europa –el 23F, en el caso de Rojano; la guerra de Irak, en la obra de Diana I. Luque; la crisis económica española, en el texto de Bezerra²; o la Guerra Civil, en María Velasco y Alberto Conejero–.

El interés por dar testimonio del crítico momento del mundo globalizado se interrelaciona con la reivindicación feminista presente en obras como *Canícula* (2016), *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)* (2014), *La armonía del silencio* (2017) o *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (2009), donde se trata la segregación sexual del trabajo –referido, fundamentalmente, a la atribución de los trabajos de cuidados al género femenino–, la violencia de género y la incorporación de la voz femenina a la corriente dominante de pensamiento.

La imbricación de feminismo y compromiso social y político, en realidad, es una manifestación del posfeminismo que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha dedicado, fundamentalmente, a la lucha contra la violencia de género y contra las desigualdades en el ámbito laboral y público en general. Por ello, investigadores como Gutiérrez Carbajo, Romera Castillo (2007) o Wilfried Floeck (2007) relacionan a nuestras dramaturgas con las reivindicaciones propias de la tercera ola del feminismo, a partir del momento de irrupción de las dramaturgas en el teatro español desde los años noventa del siglo XX, hecho señalado asimismo por César Oliva (55), Virtudes Serrano (96) o José Romera Castillo (2007, 23). Estos investigadores afirman que el feminismo, lejos de relegar a las mujeres creadoras en ámbitos marginales, las conecta con las grandes preocupaciones del mundo globalizado, cuestiones a las que ha de responder el feminismo actual, según la gran activista y escritora Lidia Falcón:

Las feministas tienen la obligación de elaborar una ideología que no sólo defienda los intereses de las mujeres sino que plantee también la transformación del mundo. Han de manifestarse en contra del pensamiento único, de la dominación capitalista e imperialista que se ha impuesto y que encubre sus propósitos depredadores. (211)

2. Se pueden consultar las páginas correspondientes en *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* (Jódar Peinado 2016), o *Metateatro español en el umbral del siglo XXI* (Jódar Peinado 2016).

El sesgo feminista de las obras de Lola Blasco, por tanto, emparenta a esta con la especificidad de la dramaturgia femenina de finales del siglo XX y principios del XXI³, de la que se pueden citar ejemplos como Paloma Pedrero (*La llamada de Lauren* o *El color de agosto*, por citar algunas), Carmen Resino (¡Arriba la Paqui!, *A vueltas con los clásicos*), Lidia Falcón (*No moleste, calle y pague*), Itziar Pascual (*Las voces de Penélope, Pared, Variaciones sobre Rosa Parks*) y Angélica Liddell (*Lesiones incompatibles con la vida, Y como no se pudo...* *Blancanieves*). Y, citando algunos ejemplos de la generación emergente: María Velasco, con *Los perros en danza* (2010); Vanessa Montfort, con *Las variaciones del golpe* (2012); Vanessa Sotelo, con *Kamouraska* (2010) o *Nome: Bonita* (2014); Laura Rubio Galletero, con *Mi agravio mudó mi ser* (2016) o *Techo de cristal* (2017); Mar Gómez Glez con *Fuga Mundi* (2008) o *Bajo el agua* (2013); Beatriz Cabur, con *Nefertiti y PIIII* (2016); o Pilar Campos Gallego, con *Selección natural* (2007).

El feminismo en Lola Blasco lo encontramos, por ejemplo, en el monólogo de Miranda de *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)* (2014), donde la hija de Próspero aprovecha para denunciar, sobre el cadáver de este, determinadas situaciones de desigualdad que quieren erigirse en representativas del género femenino. Miranda le echa en cara a su padre que siempre ha sido ella la que se ha encargado de cuidarle, como si fuera un trabajo únicamente femenino: «Y ¡claro!, lo normal es lavar al muerto, asearlo y vestirlo para la ocasión. [...] Limpiar mierda siempre ha sido, por costumbre, un trabajo femenino» (150).

Esta misma denuncia o protesta la encontramos en *Canícula*, donde uno de los hermanos piensa que el trabajo de cuidados es una cuestión de género: «El Mayor: Las mujeres tenéis mano para estas cosas. [...] La Otra: ¿Mano para qué? / El Mayor: Ya sabes. [...] Los enfermos, los niños y los ancianos son un trabajo femenino. [...] el sacrificio es un vicio femenino. Estáis preparadas para usar las rodillas» (41). A lo que La Otra responde de este modo, usando las rodillas y sus palabras: «(La Otra se acerca para darle un rodillazo, se asustan). Que os den por el culo, cobardes de los cojones. Que sepáis que apesta, vuestra cobardía» (42).

Del mismo modo, Lola Blasco denuncia la invisibilidad de las mujeres en el ámbito público, otra de las reivindicaciones del feminismo actual y de las

3. Para cuestiones relacionadas con el feminismo en el teatro español del siglo XXI, se puede consultar mi trabajo «Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI» (Pilar Jódar Peinado, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 2018, en prensa).

dramaturgas españolas, lo que podemos ver, precisamente, en la estructura patriarcal de esta familia de cinco hermanos, gobernada por el mayor de ellos: «Soy el mayor y nadie me dice qué es lo que tengo que hacer [...]. Soy el patriarca» (14-15), lo que provoca que no tenga en cuenta la opinión de las hermanas, quienes, además, permanecen apartadas de sus tres hermanos: «La Una: Nunca se dirige a nosotras. No nos tiene en cuenta» (82).

Las hermanas se quejan de su invisibilidad, del mismo modo que la Miranda de *Ni mar ni tierra firme*, que se preguntaba por la escasez de representación femenina en la literatura: «No, no hay historias de princesas así en tu biblioteca. Siempre hemos existido pero nunca hemos hablado. Las historias de príncipes que se rebelan a sus padres, que destronan a sus padres son muchas, pero princesas... princesas deseantes...» (155).

4. EL TEATRO COMO ARMA POLÍTICA: METATEATRO, DRAMATURGIA DEL YO Y TEATRO DOCUMENTO

Las reivindicaciones feministas no son más que una manifestación del compromiso con la realidad que persigue la obra de nuestra dramaturga. Como queda dicho más arriba, ella misma asume que su teatro es un arma política, «una forma de hacer política» (Pérez Rasilla, 2012), que podría emparentar a la autora alicantina con el denominado, por Robert Brustein, *teatro de la revolución*. Este autor, en el libro del mismo título, explica que, a mediados del siglo XX, había surgido en Europa una serie de autores que cultivan este tipo de teatro en el cual unos personajes deciden rebelarse contra una situación injusta y que, sin embargo, son incapaces de culminar satisfactoriamente la revolución emprendida debido a sus limitaciones intelectuales o materiales. Brustein cita a autores como Genet (con *El balcón*), Pirandello, Brecht, Chéjov o Ibsen, por nombrar algunos, quienes encarnarían en sí las contradicciones de la revolución, sus propias desconfianzas o escepticismo (Jódar Peinado 2016, 23).

Esta modalidad teatral tiene su reflejo, en la escena española del último cuarto del siglo XX, en obras que presentan personajes miserables que no consiguen resolver satisfactoriamente la revolución que han empezado, originada por una situación de desigualdad insostenible. Me refiero, por citar algunos ejemplos, a un grupo de obras que englobé, en mi Tesis de Doctorado, bajo el título «Una revolución dentro de una obra de teatro», dentro de las que podía citar ¡Viva el duque nuestro dueño! (1975), de José Luis Alonso de Santos; *Los figurantes* (1989), *El cerco de Leningrado* (1994), ¡Ay, Carmela! (1986) y *El Retablo de Eldorado* (1985), todas de Sanchis Sinisterra; *El Nacional* (1993), de

Albert Boadella; *Céfiro agreste de olímpicos embates* (1981), de Alberto Miralles; o *Los enanos improvisan su comedia* (2002), de Antonio Martínez Ballesteros⁴.

Por su parte, Lola Blasco parece recoger esta tradición de teatro revolucionario que es consciente de sus limitaciones formales para representar adecuadamente una realidad inaprehensible como es la crisis originada por el mundo globalizado. Aparte de estas limitaciones representacionales, el teatro revolucionario desconfía de sí mismo como arma de intervención social, de ahí que Blasco nos presente a unos personajes que se debaten entre la resistencia o la revolución, en *En defensa*; y otros personajes que, directamente, se han abandonado a la corriente dominante de pensamiento, en *Canícula*, autoconvenciéndose de que no se puede luchar contra la situación de desigualdad, ya que esta es necesaria para que el *statu quo* se perpetúe.

En defensa, después del prólogo metateatral, nos presenta a un Hombre y a una Mujer que están despidiendo a los jóvenes que están abandonando el país (al que se alude con la metáfora del *barco que se hunde*) obligados, más bien *expulsados*, por la falta de trabajo. Estos personajes, por tanto, son testigos de la situación de crisis económica que asola a España y han de debatirse entre huir–hacer la revolución– o permanecer –resistir a la tiranía de la inacción del gobierno–. Por su parte, la farsesca *Canícula* nos muestra una familia de cinco hermanos, divididos en tres hermanos y dos hermanas, que se encuentran en un hospital asistiendo a la transformación en cabra de un sexto, el representante de cierta esperanza de cambio o renovación, de discurso alternativo que, sin embargo, se ahoga en sus propias contradicciones.

Ambas obras obedecen a la intención que manifiesta la propia dramaturga acerca de alcanzar el origen y las causas de la crisis: «Estoy un poco cansada, la verdad, de ver cómo se multiplican las obras de teatro que hablan de la crisis pero que no parten de la crisis profunda» (Manola 2014, 114). *En defensa* parece suponer el inicio de esta búsqueda de un teatro revolucionario que constituya en sí mismo una rebelión, cuya forma sea generadora del cambio de conciencia; mientras que en *Canícula*, seis años después del estallido del 15M, cuando la realidad ha enterrado cualquier conato de cambio, Blasco asume el fracaso de la revolución y nos muestra un retrato caricaturizado, casi vallein-clanescos, de una familia que bien pudiera representar el sentir de un país que no está preparado para un nuevo horizonte.

Lola Blasco, por tanto, pretende hablar y hacer la revolución con su teatro, creando un tipo de arte escénico radical en el sentido de pretender averiguar la raíz de la crisis española: «Un teatro político revolucionario es un teatro

4. Pueden consultarse las páginas correspondientes a las citadas obras, en: ver nota 2.

que habla, fundamentalmente, de la revolución. [...] Que es la revolución en sí mismo. Radical es la palabra, al fin y al cabo, ser radical no es otra cosa que irse a las raíces» («Diálogo para un teatro político revolucionario», *En defensa*⁵). En definitiva, el teatro revolucionario es un arma política porque se utiliza para dilucidar el origen de la desigualdad, para interpretar la realidad y poder abordarla. Para ello, la dramaturga alicantina concibe un tipo de teatro que aúna el *teatro documento*, la *dramaturgia del yo* y el *metateatro*.

La propia autora se adscribe a la corriente teatral de la *dramaturgia del yo*, característica de la generación de las y los nacidos alrededor de los ochenta, y que se basa, fundamentalmente, en la construcción de un sujeto colectivo, pasando del *yo* al *nosotros*, lo cual se percibe en las revueltas del 15M y la Primavera Árabe. Los personajes, por tanto, no son entes individuales sino que se construyen en referencia a la colectividad:

En la *dramaturgia del yo* se cuestiona el principio fundamental de la imitación, y la identidad ya no se cimenta en el interior del sujeto sino en la relación del sujeto con el mundo. El *yo* dramático que se expone ante el público no se da entero y acabado; se erige en el propio acto de la enunciación y en su recepción. Son, por tanto, dramaturgias en las que la identidad del sujeto de la enunciación queda instalada en las fronteras persona/personaje. (Blasco 2014, 95)

Esta *dramaturgia del yo* es ya revolucionaria porque está en proceso, por tanto, está incompleta. Esto la vincula con las estrategias metateatrales que pretenden evidenciar la naturaleza esencialmente ficticia de lo que estamos presenciando. De este modo se representa una realidad esencialmente problemática, a punto de estallar a causa de la crisis social, que necesita del ejercicio crítico de la colectividad.

Este tipo de teatro llama, así, la atención sobre sí mismo, pero con voluntad de referirse a una realidad que es imposible abordar sin una postura reflexiva. Esto es: la metateatralidad tiene evidentes implicaciones extraliterarias, como la de hacer referencia, a través del tamiz del propio teatro, a una situación histórico-política compleja, de lo cual hay evidentes ejemplos en el teatro europeo (Jean Genet, con *El balcón* o Günter Grass, con *Los plebeyos ensayan la rebelión*), y en el español (¡Ay, Carmela! o *El Retablo de Eldorado*, de Sanchis

5. Acerca de esta obra, no consignaré los números de página, ya que tan solo una parte está publicada en el número 28 de la revista *Acotaciones*, de manera que las referencias a otras partes del texto se deben a una aportación personal de la autora, Lola Blasco, a quien agradezco encarecidamente su colaboración para este artículo.

En defensa fue estrenada en la sala Cuarta Pared, en 2013.

Mientras reviso estas líneas, la propia autora anuncia en su página de Facebook la publicación de esta obra en Ediciones Invasoras, junto con *Fuegos... (o el hígado de Prometeo)* (20 de noviembre de 2017).

Sinisterra; *Los enanos improvisan su comedia*, de Antonio Martínez Ballesteros; *Céfiro agreste de olímpicos embates*, de Alberto Miralles; ¡Viva el duque, nuestro dueño!, de José Luis Alonso de Santos; o *El Nacional*, de Albert Boadella) (Jódar Peinado 2016, 20).

En defensa (Un concierto de despedida) cuenta con mecanismos metateatrales como su estructura de *mise en abyme*, de obra encuadrada o, simplemente, de teatro dentro del teatro, en la que voy a considerar como obras marco el «Diálogo para un teatro político revolucionario» y el «Prólogo *En defensa*», que englobaría el *Concierto de despedida* que, a su vez, acogería el *Coro de sirenas*⁶. En realidad, como afirma la propia autora en correspondencia personal, este primer «Diálogo» ficticio con Alfonso Sastre pertenece a una versión anterior de la obra, que derivó en otro diálogo con los personajes Miquel Insúa y Lola Blasco: el «Prólogo *En defensa*». De este modo, por las evidentes implicaciones que los conceptos allí expresados tienen sobre la acción que se desarrolla en el *Concierto de despedida* y, aunque no se encuentren publicadas conjuntamente ya que pertenecen a dos momentos de elaboración de la pieza, me parece interesante considerar estas dos piezas como una obra marco conjunta, más teniendo en cuenta que ese proceso de construcción se hace explícito, por lo que puede considerarse parte de la obra misma.

Comenzando por la obra marco, los ficticios Alfonso Sastre y Lola Blasco mantienen un diálogo autorreferencial muy iluminador sobre conceptos como el *teatro documento*, el *teatro revolucionario* o la distancia entre la realidad y la verdad. Cuando estos términos son utilizados por los protagonistas de *El concierto de despedida* –la obra inserta– adquieren su significado completo:

Si con la primera historia, el diálogo entre Alfonso Sastre y yo, se enmarca la obra, se van dando en la misma algunas claves para comprender la segunda historia: *El concierto de despedida*. Que a su vez actúa como reflejo de la primera, pero el punto de partida de este relato es ya la ficción y la palabra esencialmente dramática. (Blasco 2011)

Dado que las ideas de la obra inserta encuentran su reflejo en la obra marco, el teatro dentro del teatro cumple, de este modo, la función de descubrir una verdad dentro de la ficción. En definitiva, como asegura la propia Blasco, la única verdad representable es la exhibición de la propia obra como constructo ficticio: «Sólo se habla de la verdad cuando queda claro que lo que estamos viendo es ficción». Tanto estas ideas como la estructura en abismo de la propia obra son explicadas en el blog «En defensa de un teatro político revolucionario», donde se hace explícito el proceso de creación y las reflexiones previas a

6. Según explica la autora en su blog: <http://teatropolitocorevolucionario.blogspot.com.es/>.

la construcción de esta primera versión de la obra. Este hecho puede considerarse ya metateatral, por cuanto el propio proceso de creación forma parte de la obra misma, y más en este caso en el que ese proceso de escritura trasciende los límites de lo ficcional para incorporarse a la realidad en forma de página electrónica.

Por tanto, este diálogo autorreferencial L.B-A.S. (*En defensa*) hace explícito el acto de creación o hace aparecer el tópico de la obra que se desarrolla al hilo de la escritura (Jódar Peinado 2016, 347), del mismo modo que en *Cáncula*, donde el personaje de La Una, que es escritora, declara que va escribiendo la historia de su familia: «La Una: Escribo. / La Otra: ¿El qué? / La Una: Nuestra historia» (26). A esta puesta en evidencia del acto de la escritura le sigue la manifestación de la autoconciencia de los personajes, tanto en *En defensa* —«L. B.: Aunque estemos hablando de forma ficticia, me pone usted nerviosa. [...] Pero si le he convocado, aunque sea de forma ficticia, es para hablar de teatro»—, como en *Cáncula* —«La Una: ¿A ti qué te pasa? [...] Es que llevas dos monólogos que...» (55); «El Tercero: ¿En qué tiempo estoy? Este escenario, este lugar, parece el solar de una batalla» (61)—.

Los mecanismos metaficcionales exploran esa brecha entre la realidad y su representación, esto es, entre la realidad y la ficción, oposición que equivale a otras que, del mismo modo, vertebran estas dos obras de Blasco, como: teatro documento/fábula, realidad/mito, realidad/verdad y revolución/resistencia.

Por un lado, el teatro documento, donde la autora sitúa su texto como punto de partida, utiliza testimonios de la realidad para concienciar o reflexionar sobre una situación histórica o social problemática (López Mozo). La cuestión central está en cómo se elaboran esos documentos procedentes de la realidad y cuánto porcentaje de fabulación del escritor o escritora permite el teatro documento. En el caso que nos ocupa, la autora quiere explorar la crisis española y, concretamente, la situación de las y los jóvenes españoles exiliados por el paro. Se trata de un momento real de gran contundencia y dureza, de gran carga de realidad, que dificulta la visión de la verdad. La diatriba que se plantea es cómo dar cuenta de una realidad tan apabullante, «excesiva» (Blasco 2011) como es la de la crisis económica española, de modo que Blasco decide centrarse en un momento determinado del 15M que sirva para reflejar el complejo constructo que llevó a esta revuelta: «Puesto que la realidad de los acontecimientos era excesiva, no podía meterla en una obra ni en un teatro, opté por lo que Benjamin denomina como contar la historia a contrapelo, y rescaté ese pequeño momento documental» (Blasco 2011). Blasco se refiere a un momento ocurrido durante el 15M, que explica justo antes de estas palabras:

Me centré en el momento en que una multitud de jóvenes en la puerta del Sol se sube a una ballena de cristal. En ese momento, alguien gritó por un megáfono: '¡Bájense de la ballena que puede ceder!'. La posibilidad de la catástrofe comprendía, no sólo la realidad de ese instante, sino también la economía española y europea en general. (2011)

La realidad, por tanto, se interpreta y esta elaboración ficticia, este pacto, constituiría la verdad: «La idea de la Verdad, diferenciando esta de la realidad (la verdad como pacto, como algo ficticio)»⁷. No en vano, las estrategias meta-teatrales vienen a afirmar que la única verdad que se puede verificar es que la obra es una ficción. Así pues, esta discusión sobre la *verdad* será el asunto central del «Prólogo» a *En defensa*, constituido por otro diálogo ficticio, esta vez, entre los personajes Miquel Insúa y Lola Blasco. Estas ideas sobre la relación entre verdad/realidad y la búsqueda de una forma dramática adecuada para representarlas que conjugue la metateatralidad, la dramaturgia del yo y el teatro documento, sirven de marco a la obra inserta, *Un concierto de despedida*, en la que los personajes del hombre, la mujer y las sirenas nos trasladarán una realidad compleja tomando partido de los presupuestos anteriormente explicados en las obras marco.

5. MITOS, METÁFORAS Y SÍMBOLOS PARA DESVELAR LA VERDAD

Uno de estos presupuestos era el hallazgo de la verdad dentro de la ficción, lo cual, además de con la estructura de la obra encuadrada, se lleva a cabo con la utilización de mitos o símbolos que trasciendan la pura anécdota, que lleguen el origen, a la raíz, verdadera esencia del teatro radical, revolucionario. Los mitos de los que se sirve Lola Blasco son Ulises, Ovidio, Virgilio, Sócrates y las sirenas, en *En defensa*; y Jesucristo, o el diablo, en *Canícula*: «L.: Ulises para hablar de los jóvenes que se van, y... y... Ovidio, Ovidio para los intelectuales que son expulsados, para los exilios forzosos y Sócrates para los exiliados en su propia patria. [...]. Las sirenas para hablar de la verdad» («Prólogo *En defensa*», Blasco 2011).

Las sirenas son las que ofrecen el concierto de despedida a las y los jóvenes que se van de España, funcionando como un coro griego que resume, sintetiza, critica esa situación. Así, hablan en su canto de generación mutilada: «El suicidio / de una generación / esta / MI GENERACIÓN [...] que atraviesa las Universidades aprendiendo desvarío de latas de basura [...] mi vasta cultura / la tortura bajo el sol de una España de fosas comunes»; de la fuga de cerebros: «Vamos / ven aquí, que voy a hablarte de la Verdad / de la desgracia / y del

7. Correspondencia personal, 5 julio 2016.

sufrimiento / Y de lamentos / y de intelectos enteros vomitados al mar»; así como del gobierno tiránico: «Voy a quejarme en la amargura de mi alma / por esta tiranía / por esta Democracia».

Siguiendo con esta utilización del lenguaje poético como modo de conocimiento, de llegar a la verdad, nos encontramos con los símbolos, de entre los que destacaría el del barco que se hunde como representación del país en quiebra, pero un barco que es saboteado, hundido deliberadamente por el gobierno:

Hombre: Estamos aquí reunidos para dar un concierto.
Para todos aquellos,
jóvenes y no tan jóvenes,
que abandonan el barco.
[...]
Los jóvenes sin trabajo y la chusma política que ha movido el bote,
sí, ha movido bien el bote
para ver si se hundía y ahora dice:
Mujer: No fui yo.

Así, la consigna de *abandonar el barco* se refiere a una forma de huida, de revolución, mientras que quedarse en el país se considera una forma de lucha más efectiva, de resistencia ante la tiranía de la inacción del gobierno: «Ellos no van a hacer nunca nada para que nosotros resistamos porque la resistencia consiste precisamente en (*Rie*) que ellos no hacen nada y nosotros resistimos».

En *Canícula*, los personajes ya han abandonado el barco, la lucha, la resistencia, y han adoptado una forma de vida acrítica. De esta manera, la representación de lo diferente, de la disidencia, se realiza a través del símbolo de la cabra que alude, a su vez, al diablo. En *Canícula*, ni siquiera el disidente o revolucionario tiene entidad, ya que es caricaturizado en el Tercero, que se encuentra en el hospital porque está sufriendo un proceso de transformación en cabra, fruto de la marginación que sufre por parte de sus hermanos y de la falta de sustento ideológico a sus propuestas revolucionarias. Por ello, cuando este personaje caricaturizado profiere alguna de sus consignas, como «Lograremos nuestra libertad luchando. ¡Rebelión!» (37), los hermanos y hermanas responden ridiculizando: «Voz del hermano: «Amo a todo el mundo, a todo el mundo». / La Otra: Lo han tenido que drogar. / El Menor: Yo quiero que me den lo mismo» (38).

Casi como a *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra, a los personajes de *Canícula* les falta complejidad crítica para impulsar un cambio, de manera que se convierten en portavoces de los lemas de la ideología dominante que perpetúa la situación de crisis y desigualdad. Por tanto, estos cinco hermanos serían el contrapunto al coro de sirenas que, por su interpretación de la realidad, profieren un discurso que difiere esencialmente del que realizan los personajes

de *En defensa*. De este modo, queda comprobado que, como afirmaba la autora, la *verdad* es un pacto, es un concepto, una realidad que se acuerda y a la que nos acogemos para vivir de acuerdo a nuestras inquietudes. En el caso de la Mujer y el Hombre, su fin es resistir porque su concepción de la realidad, de la verdad, es esencialmente conflictiva para ellos; en el caso de los hermanos, fundamentalmente, de los varones, la realidad es amenazante para quienes detentan los valores sobre los que se asienta la sociedad actual globalizada.

Por ejemplo, los personajes actores de Miguel Insúa-el Hombre y Lola Blasco-la Mujer tratan de analizar las causas de la crisis española y hablan de la fe en el progreso como una idea fascista: «L.: *Al progreso de la humanidad*, esas declaraciones son fascistas, esa clase de cosas se dicen en los fascismos. Siempre que creas en el progreso vas a estar esperando a que llegue, como esperando a Godot. La fe en el progreso es la gran falacia». En cambio, para los hermanos de *Canícula*, la confianza en este progreso que se alcanza con trabajo y sacrificio es la idea que alienta sus vidas: «No se habla, en nuestra familia, se trabaja día y noche y cuando no se trabaja se pone la tele. Así es como son las cosas. En nuestra familia no se habla, ni nadie se siente indispuerto» (14). Este tipo de pensamiento que supedita la felicidad común al sacrificio y abnegación individual es el que sustenta el clima de crisis.

El autosacrificio común para procurar el bien individual provoca una insatisfacción que no se sabe cómo gestionar: «El de en Medio:... y venga sol, y más sol. [...] Y venga turistas, y más turistas, todos rojos [...]. Y los que estamos aquí, nos quedamos aquí, porque los que estamos aquí no tenemos vacaciones. Aquí nunca tenemos vacaciones» (12). No obstante, esta abnegación les legitima como individuos de referencia, de manera que se sienten con libertad para hacer cualquier tipo de afirmaciones y juicios:

El de en Medio: ¡Qué vergüenza!
 El Menor: ¡Cómo está el país!
 El Mayor: La gente no quiere trabajar.
 El Menor: No quieren trabajar.
 El de en Medio: No quieren, no.
 El Mayor: Hablan y hablan, pero no hacen nada. (39)

Esta seguridad en sus convicciones, que les protege de cualquier fracaso, les lleva a conclusiones tan descabelladas que no pueden ser tratadas sino con el sarcasmo que atraviesa todo este texto: «El Mayor: Entonces la igualdad no existe. Hay clases. Yo lo que tengo muy claro es que no le voy a dejar mi sitio en el sofá a ningún jodido negro, porque yo me he ganado mi sitio en el sofá trabajando» (74). Esta epidemia de juicios sin fundamentar es denunciada por la Mujer y el Hombre de *Concierto de despedida*, quienes alertan de la dificultad

de discernir la verdad de entre las proclamas: «Mujer: No hay nada más peligroso que un cretino con un micrófono, se prima la opinión desafortunada frente a la información contrastada».

Este pensamiento acríptico con las personas verdaderamente responsables de la crisis favorece la perpetuación de un sistema profundamente desigual, derivado de la globalización:

La Otra: Por favor, no te hagas la víctima, porque sólo porque tú lo permites, sólo porque permites que te traten como a un perro, que no te traten como a un ser humano, existen las injusticias del mundo. Siempre hay gente como tú, en todas partes y por eso existen las injusticias del mundo. Las tiranías suceden porque siempre hay alguien que las permite. (54)

Y precisamente es esta tiranía de un gobierno elegido en las elecciones contra la que protestan Miquel Insúa-Hombre y Lola Blasco-Mujer, en el Prólogo: «Y ahora tenemos unos tiranos elegidos democráticamente».

La decepción en cuanto a la eficacia de una acción revolucionaria es evidente en las palabras de estos dos personajes: «Aceptemos que estamos desanimados, aceptemos que no somos capaces porque a lo mejor no somos valientes, porque, vamos a decirlo ya, es que no creemos en la revolución». Por ello, mientras los hermanos de *Canícula* son esperpentizados por perpetuar un sistema que engendra desigualdad y violencia, los protagonistas de *En defensa* reflexionan acerca del modo en que hacer frente a la crisis y al exilio de las y los jóvenes, concluyendo que es necesaria una nueva acción adaptada a los nuevos tiempos: la resistencia.

6. CONCLUSIONES

Canícula y *En defensa* (*Un concierto de despedida*) son dos muestras del teatro político de Lola Blasco, un tipo de teatro que define buena parte de su obra y que, junto con el feminismo, la emparenta con las aspiraciones de la dramaturgia emergente, generación a la que se adscribe. Su vertiente feminista, asimismo, procede de las reivindicaciones de las que se hicieron eco las dramaturgas que protagonizaron el desembarco de la escritura femenina en el teatro español, a finales del siglo XX.

En *En defensa*, Lola Blasco explora la vía hacia un teatro de la revolución, a medio camino entre el teatro documento y el mito o la metáfora, que reflexione sobre la distancia entre la realidad y la verdad, esto es, entre la realidad y la ficción. Esta obra, de 2011, podría considerarse una precursora de *Canícula*, de 2016, donde se muestra a unos personajes que han decidido convivir con la crisis o autoconvencerse de que una revolución es inadecuada o inútil. Por tanto, podríamos decir que ambas piezas constituirían una muestra del teatro

revolucionario de Blasco en las que se observa una evolución: desde la resistencia como acto revolucionario consciente ante la tiranía de la inacción del gobierno, hasta la convicción de que el orden establecido no se puede cambiar.

Esta falta de confianza en un cambio, esta peligrosa aceptación de las desigualdades que origina la globalización, emparenta a esta autora con el teatro de la revolución de mediados del siglo XX europeo que se continúa en el teatro español de finales del siglo pasado, que pretendía reflexionar sobre las contradicciones que engendran las revoluciones y provocan el fracaso de estas. Estas actitudes son las que caracterizan a los protagonistas de *En defensa*, que se manifiestan desconfiados con la capacidad de una revolución para procurar un cambio, así como a los hermanos de *Canícula* quienes, directamente, se muestran reacios a protagonizar o ser testigos de la transformación de su cómoda realidad.

Del mismo modo, comparte con el teatro de la revolución el empleo de recursos metateatrales con el fin de hacer reflexionar sobre la distancia entre la realidad y la ficción o la realidad y la verdad, compartiendo, asimismo, las pretensiones extraliterarias de influir en la realidad, de crear, por tanto, un teatro como «arma política». A su vez, estos mecanismos metaficcionales –entre los que se encuentran el teatro dentro del teatro, la autoconciencia del personaje o los diálogos autorreflexivos– junto con otras estrategias de la *dramaturgia del yo* y el teatro documento, configurarían algunas de las técnicas principales del teatro de la revolución de Lola Blasco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blasco Mena, Lola. *En defensa (Un concierto de despedida)*. 2011. Inédita.
- Blasco Mena, Lola. *Un concierto de despedida*. *Acotaciones* 28 (2012): 91-102, <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/blasco_unconciertodespedida.pdf>, consultado el 15-06-2017.
- Blasco Mena, Lola. «En defensa de un teatro político revolucionario», <<http://teatropoliticoevolucionario.blogspot.com.es/>>12-12-2011, consultado el 11-06-2017.
- Blasco Mena, Lola. *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)*. *Dramaturgas del siglo XXI*. Ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, 2014, 143-162.
- Blasco Mena, Lola. *Canícula (Evangelio apócrifo de una familia, de un país)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2016.
- Blasco Mena, Lola. «Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual». *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2014, 93-105.

- Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*. Boston: Little, Brown, 1964.
- Central European Time. «Lola Blasco, Premio Nacional de Literatura Dramática 2016». *El Cultural*. *El País*, 9 noviembre 2017. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/08/actualidad/1478608820_376148.html>, consultado el 15-06-2017.
- Falcón, Lidia. «Feminismo en tiempos de crisis». *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad. Ponencias de la I Reunión Científica sobre la Igualdad y Género*, Coord. María Josefina Clavo Sebastián y Goicoechea María Ángeles. Logroño: Universidad de La Rioja, 2014, 205-215.
- Floeck, Wilfried. «Entre locura y transgresión: el convento, lo imaginario y la brujería como espacios femeninos en el drama histórico español a finales del siglo XX». *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Ed. Emmanuelle Garnier / Roswita. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur, 2007, 21-36.
- Floeck, Wilfried, Herbert Fritz y Ana García Martínez. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim, Alemania: Olms, 2008.
- García Pascual, Raquel (ed.). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011.
- Garnier, E. / Roswita. *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur, 2007.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014.
- López Mozo, Jerónimo. «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España». *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2017, 23-41.
- Luque, Diana Isabel. «Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)». *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2014, 34-53.
- Manola, Giovanna. «Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva voz a la historia contemporánea y a sus personajes». *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2014, 106-120.
- Jódar Peinado, María del Pilar. *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. (Tesis Doctoral). Dir. Emilio de Miguel Martínez. Salamanca: Universidad, 2016. <http://hdl.handle.net/10366/128346>, consultado el 15-05-2017.
- Jódar Peinado, María del Pilar. *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España. UNIR (Universidad Internacional de La Rioja), 2016. También en <<http://academiadelasartesescenicas.es/revista/13/>

- ii-premio-de-investigacion-de-la-academia-metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi/>, consultado el 15-06-2017.
- Jódar Peinado, María del Pilar. «El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI». *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2017, 230-241.
- Oliva, César. «Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI». *Los cuadernos de Thalia. Perspectivas del teatro español actual*. Ed. Emilio de Miguel Martínez. Gijón: Cátedra Miguel Delibes. Libros del Peixe, 2006, 45-66.
- Pérez Rasilla, Eduardo. «Breve entrevista a una serie de dramaturgos emergentes. Entrevista con Lola Blasco». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2, 2012. <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_4>, consultado el 15-06-2017.
- Pérez Rasilla, Eduardo. «Notas sobre la dramaturgia emergente en España». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2 (2012). <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6&pag=1>, consultado el 15-16-2017.
- Pérez Rasilla, Eduardo. «Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta». *Acotaciones* 8 (2012): 77-89 <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/rasilla_teatrobrevejovenesescritoras.pdf>, consultado el 22-07-2017.
- Romera Castillo, José. «Estado de la cuestión: siglos XX y XXI las dramaturgas y el SELITEN@T». En *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 381-411, Madrid: UNED, 2011.
- Romera Castillo, José. «A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)». En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Ed. Emmanuelle Garnier / Roswita. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur, 2007, 21-36.
- Romera Castillo, José (ed.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- Romera Castillo, José. *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2009.
- Serrano, Virtudes. «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular». *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 2005, 95-108.