

Recibido: 23/10/17

Aceptado: 8/11/17

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

<http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.11>

Para citar este artículo / To cite this article:

Ros-Berenguer, Cristina. «Hacia el horizonte de lo colectivo: la «generación en red» y el teatro político de Lola Blasco». En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coords.), *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, 30 (diciembre 2017): 209-233, DOI: 10.14198/fem.2017.30.11

HACIA EL HORIZONTE DE LO COLECTIVO: LA «GENERACIÓN EN RED» Y EL TEATRO POLÍTICO DE LOLA BLASCO

TOWARDS THE HORIZON OF THE COLLECTIVE: THE «NETWORK GENERATION» AND THE POLITICAL THEATER OF LOLA BLASCO

Cristina ROS-BERENGUER

Universidad de Alicante

Cristina.ros@ua.es

orcid.org/0000-0001-8051-2046

Resumen

Los primeros estudios críticos sobre las directrices del teatro español del siglo XXI coinciden en la existencia de una escritura dramática joven con propuestas suficientemente específicas como para hablar de una visión novedosa en el panorama teatral actual. Se trata de una nueva generación en la que el papel cualitativo y cuantitativo de las dramaturgas se considera indiscutible. Entre sus características destaca el retorno a la mirada social y comprometida del teatro. Así, a partir de la revisión de los posicionamientos críticos sobre esta cuestión, el objetivo del presente estudio es mostrar cuál es la postura al respecto de la dramaturga Lola Blasco a través de sus testimonios sobre su teatro político.

Palabras clave: feminismo, teatro siglo XXI, dramaturgas siglo XXI, teatro político, Lola Blasco.

Abstract

The first critical studies on the guidelines of the Spanish theater of the 21st century coincide in the existence of a young dramatic writing with sufficiently specific proposals to talk about a new vision in the current theatrical panorama. It is a new generation in which the qualitative and quantitative role of dramatists is considered indisputable. Among its features highlights the return to the social and committed look of the theater.

Feminismo/s 30, diciembre 2017, pp. 209-233

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

Thus, from the review of the critical positions about this issue, the objective of the present study is to show what is the position on the subject of the playwright Lola Blasco through her testimonies about her political theater.

Keywords: feminism, theater 21st century, playwrights XXI century, political theater, Lola Blasco.

«La repulsa de lo trágico no es otra cosa que la incapacidad para permanecer esperanzados después de asomarse al espectáculo total de la vida y sus derrotas».

A. Buero Vallejo

1. INTRODUCCIÓN

Iniciados los análisis sobre las directrices del teatro español del siglo XXI, las primeras aproximaciones críticas que hacen balance de estos últimos quince años parecen coincidir en la existencia de una generación –«promoción», en opinión de Pérez Rasilla (2011, 14)– que ha traído consigo propuestas nuevas suficientemente específicas como para poder sustentar una visión novedosa sobre el panorama teatral español en la actualidad. Se habla, así, de un grupo de autores jóvenes cuya producción dramática comienza con el nuevo siglo y a la que se le otorga crédito gracias a la existencia –entre otras– de novedades formales y temáticas que suponen una revisión o distanciamiento más o menos rupturista respecto a los paradigmas establecidos en el siglo anterior. Dentro de esta misma generación, buena parte de la crítica especializada se detiene en concreto en los textos y las representaciones de las dramaturgas españolas jóvenes como parte destacada de esta, haciendo visible y reconociendo de este modo el papel fundamental –cualitativo y cuantitativo– de las mujeres en la escena actual.

Estos primeros estudios sobre las últimas propuestas dramáticas destacan entre sus características una que consideramos clave para la definición del teatro del siglo XXI: la revinculación de este con la realidad, su evidente compromiso con la Historia y con el sujeto que la sufre, y, en consecuencia, la concepción del teatro de nuevo como reflexión y actuación sobre las raíces políticas y sociales que sustentan nuestra vida actual. Un discurso que también pertenece a la escritura de las mujeres, cuya interpelación a la época que nos ha tocado vivir es una constante que vincula de alguna forma su última producción dramática y que la liga a su responsabilidad social y a su sentida obligación del compromiso (Pérez Rasilla 2012a, 79).

A partir de la revisión de los posicionamientos críticos sobre esta cuestión, el objetivo del presente estudio es mostrar cuál es la postura al respecto de Lola Blasco, una de las dramaturgas más personales y prometedoras de la actualidad, y el de hacerlo no ya a través de su producción dramática (propósito de un ensayo ya realizado con anterioridad¹), sino a través de sus testimonios, ya se incluyan en algunas de sus entrevistas –incluidas las últimas concedidas a raíz de la obtención del Premio Nacional de Literatura Dramática 2016 por su obra *Siglo Mío, bestia mía*–; ya sea a través de artículos en los que la propia autora construye una visión acerca de su producción dramática o sobre lo que es/debería ser el teatro actual; o bien a partir de sus reflexiones sobre el hecho teatral publicadas en el volumen de Francisco Gutiérrez Carbajo *Dramaturgas del siglo XXI*.

2. MÍNIMA RETROSPECTIVA

El seguimiento de las posturas críticas que defienden la existencia de un nuevo teatro joven de propuestas estética e ideológicamente sólidas, lo iniciamos con una revisión de los paradigmas ya establecidos, es decir, planteando una mínima retrospectiva que nos sitúe y nos recuerde a un tiempo de dónde proceden las voces que estamos escuchando ahora mismo sobre nuestras tablas y hasta qué punto estas resultan rupturistas o continuadoras de las que las precedieron. Tarea en sí misma reduccionista, pues a partir de ahora nuestra mirada está enfocada a trazar un orden dentro de la complejidad de lo real, a lo que además sumamos la propia insularidad de la situación socio-política española.

Ese recorrido de la contemporaneidad comienza, como sabemos, a partir de las últimas décadas del siglo pasado, en esos últimos años de la dictadura que suponen una época de apertura y de búsqueda de nuevas formas expresivas en la producción dramática, y que desembocarán en la ruptura con tabúes sociales y morales apostando, de nuevo, por tendencias «no-realistas» y por una diferente concepción estética del teatro. Nuestras tablas conocerán entonces diferentes propuestas de percepción de lo real que convivirán con otras miradas de tendencia «realista»² y que abrirán paso a lo que Lehmann definió como «teatro posdramático» (2013). Este calificativo, en ocasiones

1. Ver Cristina Ros Berenguer, «Siglo mío, bestia mía, de Lola Blasco». Actas del XXVI Seminario Internacional del SELITEN@T sobre «Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI». Madrid: 2017. En prensa.

2. Seguimos en este punto la opinión de Francisco Ruiz Ramón de considerar ambos grupos, los «realistas» y los «anti-realistas», como poseedores de una misma actitud ética ante la realidad y la finalidad del teatro, con una idéntica experiencia de la marginación y con similar estructura de percepción de lo real, pero con la diferencia del tratamiento de la

considerado demasiado amplio y, por ende, superficial, quizá en nuestro caso sea el más acertado, pues englobaría una gran variedad de formas teatrales que iniciaron en ese momento el camino hacia procesos artísticos sin pretensiones imitativas, con una escritura dramática en la que la ilusión del espectador no era el referente fundamental de la propuesta escénica, pero que tampoco renunciaba al compromiso con la situación social y política del país.

En esas últimas décadas del siglo XX, ante la constatación de que la manera de analizar y pensar la realidad era realmente diferente, es cuando se comenzó a hablar en España del paso de la *Modernidad* a ese otro momento artístico, la *Posmodernidad*, cuyo pensamiento había empezado a impregnar Europa y el mundo occidental a partir de los años 50, anunciando «la liquidación de los valores progresistas que, desde la Ilustración, habían animado los procesos revolucionarios burgueses» (Pérez Jiménez 2). Un nuevo orden sociopolítico y una diversidad de factores culturales, tecnológicos, sociales y económicos habían formado una sensibilidad y una respuesta artística más acordes con la fragmentación y el individualismo que con la simetría y la dimensión colectiva de decenios pasados.

En el caso español, centrándonos en la esfera teatral, el nuevo camino que se abría en aquellos días a través del contacto con la práctica escénica de fuera de nuestro país resultó rico e interesante, incluyendo los propios análisis críticos de las circunstancias que en nuestro caso hacían ciertamente peculiar dicho proceso: desde aquellos que analizaron el momento en que las innovaciones estéticas del teatro internacional –así como el desencanto político e ideológico que las vertebraba– coincidieron finalmente con la situación de desilusión y desengaño que vivió buena parte del mundo teatral español durante la transición política (la fundación en 1977 del «Teatro Fronterizo» por José Sanchis Sinisterra se considera el hecho fundamental para el verdadero surgimiento de «una dramaturgia experimental que iba a romper definitivamente los moldes antiguos, a crear un nuevo paradigma y a alinearse mediante una confrontación fecunda en los terrenos de la llamada creación posmoderna» (Garnier 17))³, hasta los que se centraron en examinar de qué modo y en qué medida la escena

misma: frente a mantener el sistema de relaciones entre el mundo dramático y el mundo real de los primeros, la destrucción de este en los segundos (490).

3. Hay quienes consideran a su vez el año 1986 (año en que España ingresa en la entonces denominada Comunidad Económica Europea) como el de la superación de ese «muro» metafórico que impedía la incorporación real de nuestro país a Europa, y con el cual, en opinión de Wndy-Llyn Zaza, «la nueva era sociopolítica en España también abraza el inicio de la posmodernidad, sin que dicho paso excluya ni la tradición ni la modernidad» (142).

española entroncó realmente con los nuevos modelos de concepción dramática del mundo occidental.

Esta última cuestión, la que plantea cierta peculiaridad «intrínseca» del teatro español posmoderno, ofrece a nuestro parecer reflexiones interesantes por lo que respecta a la construcción dramática del texto y a su aspecto referencial. En este sentido citamos la opinión de Wilfried Floeck, para quien las categorías que el investigador Alfonso de Toro había establecido en los años noventa como modelo del teatro posmoderno internacional (Toro, 1990; citado en Floeck 2002, 48) no se ajustaban exactamente en todos sus términos a la escena española, de modo que acerca del carácter antimimético, autorreferencial, antitextual, multimedial y deconstruccionista que albergaba el concepto de posmodernidad, Floeck opinaba que «en el teatro español actual estas características se advierten igualmente, pero solo en parte y raramente de forma radical. Sobre todo las categorías de la antitextualidad y de la autorreferencialidad se observan solo de manera bastante atenuada» (2002, 48). El crítico alemán habla de un teatro español en el que se mezcla el realismo mimético con técnicas deconstruccionistas y anti-ilusionistas, y donde la autorreferencialidad implica solo en casos muy excepcionales una ruptura total con la realidad extraliteraria y extrateatral, convirtiéndose en un teatro «de textualidad literaria y teatralidad multimedial, de autorreferencialidad y compromiso ideológico» (48). Más tarde, manteniendo que el teatro español de los años noventa se podía integrar sin problemas en la corriente internacional del teatro posmoderno, Floeck insistiría en que en nuestro teatro se da «la particularidad de que en él postmodernidad y compromiso político forman una unión coherente» (2004, 50)⁴.

Como vemos, dicha afirmación vinculaba claramente esa autorreferencialidad «atenuada» de la escritura y práctica teatral españolas con una función denunciadora y crítica. De este modo, si esa marca intra-teatral fuera considerada como el elemento plenamente caracterizador de la creación posmoderna (Pérez Jiménez 6), en el teatro español esta aparecería condicionada –en mayor o menor medida– por el compromiso del autor, quien, siguiendo la estela de las propuestas estéticas, técnicas y formales del posmodernismo, no abandona la explícita referencia extrateatral, la cual entendemos como un elemento

4. Floeck insiste en que las nociones de posmodernidad y compromiso no se excluyen mutuamente, y que con esta tendencia el teatro español no se opone al teatro internacional, sobre todo en lo que se refiere a los grandes modelos: Heiner Müller para el teatro alemán, Michel Vinaver y Bernard-Marie Koltés para el francés o Eduardo Pavlovski para el argentino. En el caso español, se trataría de un enfrentamiento con la realidad social contemporánea constante e inmediata desde el inicio de la posmodernidad (2004, 50-51).

evidente de resistencia y de deber con la realidad que se está viviendo durante la última década del siglo XX.

En este sentido se preguntaba María José Ragué-Arias cuando en el año 2000 planteaba hasta qué punto se podía hablar de «nuevas dramaturgias» en los autores de fin de siglo y, aunque su estudio se circunscribía al teatro catalán, valenciano y balear, bien se podían extrapolar sus conclusiones al conjunto del teatro nacional:

Algunos de nuestros autores utilizan «falsillas poéticas» que pueden asfixiarles y no permitirles escribir desde su realidad inmediata. Pero la mayoría, con humor e ironía, con fragmentación y silencio, con estructuras formales que juegan con la simetría, con enigmas o con anécdotas, con nuevas o con clásicas estructuras dramáticas, son autores que nos hablan de una realidad próxima, una realidad que como ya se ha dicho a menudo provoca angustia, sensación de soledad y deseos de huida. (2000, 158)

El mundo del que se deseaba huir era precisamente el del desencanto y el nihilismo que había conducido a la posmodernidad, un mundo en quiebra donde, debido en gran parte a las crisis ideológicas, ya no existen las verdades indiscutibles y que imposibilita, por ello, las miradas compactas, seguras, unitarias, y en el que, lejos de cualquier desenlace «conclusivo», no hay más que preguntas, vacíos, desalientos y perplejidad (Ragué-Arias 2000, 157). Se vive en un contexto relativista, en el que el individuo ya no se reconoce en ningún tipo de rigidez, incluida la rigidez del pensamiento racional, la rigidez social o la histórica –«muerte del sujeto, muerte de la razón, muerte de la metafísica, muerte de la totalidad», lo define con cierta ironía Celia Amorós (23)–, y donde el «todo vale» sustituyó en algún momento a los futuros posibles, optimistas, totales y resolutivos de la modernidad, y lo abocó a él, al individuo, al retorno a su único destino: ante lo imprevisible, el presente del aquí y el ahora, y, por lo tanto, la plenitud del instante y el elogio del goce frente a la fatalidad, a lo efímero⁵.

No obstante, al llegar a este punto, surge la siguiente pregunta: ¿es en ese mundo fragmentado, plural, indecible, donde ha muerto el sujeto sobre el que se vertebraba todo el proyecto de la modernidad? ¿O realmente el teatro español posmoderno, que es el que nos ocupa, desde el inicio y debido a circunstancias propias, expresó su necesidad de reflexionar, y, por lo tanto, de revisar el proyecto inacabado de la época moderna, de forma que «de algún modo vuelve [el sujeto] a través de ciertos discursos y teorías –muy a pesar de los apocalípticos– a tratar de construir un nuevo escenario para que ese

5. Ver Michael Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*.

«sujeto en crisis» no se disuelva al igual que las representaciones modernas» (Hernández Enríquez 59-60)? Por lo que hemos visto hasta el momento, la «unión coherente» entre posmodernidad y compromiso político apuntada anteriormente parece refrendar la existencia de ese sujeto en crisis que pugna por continuar a pesar de la radicalidad de la época en la que vive.

Este es un tema, además, que adquiere nuevas e interesantes perspectivas desde la óptica de la teoría y crítica feminista, puesto que tales reflexiones teóricas acerca de la existencia, subsistencia o muerte del sujeto abrió un sugestivo debate en este ámbito en el que se cuestionó desde el comienzo tanto la naturaleza de ese sujeto como la idoneidad final de incluir el discurso feminista dentro de la teoría posmoderna⁶.

En cualquier caso, sin poder ahondar en estas páginas sobre la posible existencia o no de un feminismo posmoderno, dicho debate podría aportar sin duda ideas enriquecedoras –y quizá fundamentales– al análisis del teatro español actual. Lo que sí podemos hacer es afirmar que, con lo referido hasta ahora, en buena parte del teatro español posmoderno el *sujeto de la razón* ha seguido existiendo, buscándose, reinterpretándose a través de esas nuevas formas de discurso teatral propias de la deconstrucción y el palimpsesto posmodernista; que, derivado de ello, sería muy interesante saber qué peso tienen las dramaturgas femeninas desde los años noventa –como mínimo– en tal persistencia, vinculando sus problemas identitarios con la característica que desde un principio hemos tratado como la que singulariza de algún modo nuestra producción teatral de esa época: la presencia constante de *alguien* con actitud de compromiso consigo mismo y con la sociedad en la que vive.

La profesora e investigadora francesa Emmanuelle Garnier en su libro *Lo trágico en femenino* también afirma, en la línea de Floeck, que «la realidad extraliteraria y extrateatral ocupa un lugar importante entre los temas transmitidos por las obras del teatro español posmoderno» (20). Garnier centra su estudio en la producción teatral de las mujeres, y refiriéndose sobre todo a la «generación de los 90» (donde incluye a Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Mercè Sarrias, Angélica Lidell, Itziar Pascual, Gracia

6. En 1995 Celia Amorós plantea lo que ella considera el problema clave para el feminismo con la siguiente pregunta: «¿muerte o redefinición del sujeto de la modernidad?» (36), y con ello está mostrando la importancia de la postura feminista ante la conceptualización de la posmodernidad y su consiguiente rechazo del discurso ilustrado, que ella interpreta, por ende, como la muerte del sujeto político. El hecho de que la filósofa española considere peligroso el acercamiento del feminismo al posmodernismo se debe a que teme una desactivación de las ideas-fuerza del primero; así, se cuestiona finalmente: «¿puede la posmodernidad, a condición de politizarse, adaptarse a estas necesidades del proyecto feminista?» (36).

Morales y Diana de Paco Serrano), nos habla de una dramaturgia posmoderna en los siguientes términos:

Así, en una dramaturgia cuyas formas no dejan de evolucionar, las escritoras se plantean con vigor cuál es el lugar del individuo –fundamentalmente femenino– en la colectividad y cuál es la naturaleza de esa misma colectividad, en la que el hecho teatral se transforma, *de facto*, en un acto político. (35)

Siendo esa una dramaturgia alejada del carácter más realista y militante de su predecesora (nos referimos al teatro cuyo primer referente sería Lidia Falcón), Garnier sostiene incluso que en el panorama teatral español las dramaturgas de la citada generación de la democracia constituyen un grupo aparte, «el que se caracteriza por un fuerte retorno al compromiso político, alimentado por una búsqueda formal constantemente innovadora» (35)⁷. Acto seguido, para explicar que ambos aspectos de la dramaturgia posmoderna femenina –exploración formal y posición social o política– no compiten entre sí, sino que «provocan una resonancia dialéctica profunda», escribe:

Todo transcurre como si los avatares de la estética posmoderna fueran cómplices de un compromiso político *underground*, asfixiado desde siempre, y que las mujeres llevasen oculta bajo sus faldas una bomba de relojería, una granada de fragmentación. Desde los silencios de la poética minimalista de Lluïsa Cunillé hasta los chorros de bilis negra de la poética del fracaso de Angélica Lidell, es el mismo grito sordo, trágico, que, lanzado desde lo más profundo de aquellos vientres de mujeres, impone sucesivamente a los espectadores de teatro una confrontación intensa primero con la insufrible condición de la mujer frente a lo masculino dominante, después con la impotencia social frente a los poderes económicos, con la negación individual frente al diktat de lo político y por último con la dificultad en resistir el peso aplastante de la Historia. (36)

3. DEL TEATRO DE LA CONTINUIDAD AL HORIZONTE DE LO COLECTIVO

Tras todas estas reflexiones, nos adentramos en el siglo XXI con el objeto de analizar si en estos momentos, pasados más de quince años del nuevo siglo,

7. Garnier apuesta por ampliar así el número de grupos de dramaturgos españoles que los investigadores Candyce Leonard y John P. Gabriele proponen en su *Panorámica del teatro español actual* publicado en 1996. En ese volumen se habla de cuatro grupos: el de los autores que proceden de la época franquista, los realistas, cuyo compromiso político ya no responde a las expectativas del público; el de aquellos marginalizados de los lugares de teatro cuyas obras carecen de envergadura universal; el de los innovadores, que buscan nuevas formas dramáticas; y, finalmente, el de los de la democracia, que son los que ya no tienen ninguna relación con el franquismo y que plantean nuevas concepciones en la relación de texto, actuación e imagen. A ellos Garnier añadiría las citadas dramaturgas, las cuales constituirían el quinto grupo (35).

es posible hablar de una nueva mirada, superadora, trasgresora, rupturista o continuadora en relación al teatro posmoderno: ¿existe, pues, una nueva generación/promoción que ha sabido ver y tratar la realidad de una manera diferente? Contemos, en primer lugar, con que la realidad no es simplemente otra, sino que es peor, que la historia se ha superado a sí misma en sinsabores, brutalidades, injusticias, y que el orden sociopolítico y económico mundial difiere en grado del siglo anterior por la mayor manipulación y el enorme desequilibrio que se ha creado entre personas y entre países.

En segundo lugar, respecto al teatro, la cuestión es que si no existe retorno posible a la mimesis aristotélica, entonces, ¿hasta qué punto podemos afirmar en el momento actual que la posmodernidad ha sido superada o transformada en algo diferente?

En este sentido, era el mismo William Floeck quien a principios del siglo XXI observaba ya signos de superación de la posmodernidad en el teatro español a partir de un proyecto realizado por José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe titulado *Trilogía de la juventud* (2001), donde, según el crítico alemán, se evidenciaba cierto resurgir de la coherencia temporal y dramática, junto con una mayor referencia extrateatral que parecía otorgar una nueva oportunidad a la historia y al propio idioma como medio de acceder a la verdad (2004, 59-60)⁸; contrariamente, por cierto, a lo que opinaba el propio José Sanchis Sinisterra, para quien el proceso del posmodernismo escénico debía todavía llegar a su punto culminante, el cual se daría con la deconstrucción total a través de estructuras opuestas al discurso logocentrista de la claridad, a la renuncia a la omnisciencia autoral y, sobre todo, al cuestionamiento final del idioma como herramienta de comunicación y percepción de la realidad (citado en Floeck 2004, 59-60).

Años más tarde, concretamente en 2011, verá la luz un artículo de carácter panorámico sobre ese último teatro español publicado por Eduardo Pérez-Rasilla bajo el título de «La escritura más joven. Algunas notas sobre la

8. Según Floeck, en la obra *Las manos*, perteneciente a la citada trilogía: «Lo novedoso es que la realidad histórica se presenta mediante una mezcla de acción dramática narrada y dialogada con una coherencia cronológica y espacial [...]. La acción dramática es comprensible; los personajes llevan nombres y están ligeramente individualizados; el trasfondo social y político, cuya reconstrucción se basa en una cuidadosa documentación de los autores y actores, se ilustra en una forma comprensible. [...] Los personajes se acercan en la obra al pasado más reciente desde la más pura curiosidad frente a una época histórica que es parte de sus historias familiares y personales, para de este modo entender mejor su propia identidad y las raíces de su propia vida. El éxito de la obra muestra que la confianza en el idioma y la razón como medio de percepción de la verdad y representación de la realidad parece de nuevo aumentar» (2004, 59-60).

literatura dramática emergente en España». En esta publicación se afirma por vez primera de manera contundente que «la negación de una escritura dramática joven solo puede responder a la ignorancia o a la desidia», constatando que «existe una literatura dramática joven abundante y de calidad en el teatro español contemporáneo» (13-14). Pérez-Rasilla habla ahí de una promoción de autores y autoras, cercanos todos ellos a la treintena –nacidos, pues, a partir de 1975–, que han hecho públicos sus trabajos en el primer tramo de este siglo⁹, y aunque con preferencias estéticas y temáticas diversas, advierte en el conjunto de su producción algunas líneas dominantes, a saber: en primer lugar, el gusto común de todos estos autores por la elaboración formal, el cual se traduciría en un uso elaborado y cuidado del lenguaje, donde además se evidencia una intención poética e intelectualmente ambiciosa. Se citan, asimismo, los numerosos referentes e influencias que se perciben en los textos, convirtiendo la escritura actual en documentos dependientes de otras voces, escrituras y construcciones intelectuales y culturales, al tiempo que muestran un afán claro por expresarse de manera original y diferente. Por último, a este cierto carácter paradójico Pérez-Rasilla suma el deseo por convertir el texto dramático en un espacio de una experimentación constante, de ensayo, de revisión, de superposición de planos, en definitiva, de experimentación formal, aunque en realidad, en su opinión, «pocos son los dramaturgos que rompen radicalmente con los moldes clásicos y optan por un teatro que pueda calificarse de vanguardista» (13)¹⁰.

Por su parte, en lo referente a temas y motivos abordados en este llamado teatro emergente, se mencionan la ciencia, la historia, el lenguaje y el propio teatro. Se advierten, asimismo, actitudes cercanas a las corrientes irracionales de las últimas décadas de la cultura contemporánea, y la perspectiva autobiográfica desde la que muchos de ellos emprenden la reflexión sobre las

9. En esa lista abierta Pérez-Rasilla incluye a Marc Angelet, Paco Bezerra, Lola Blasco, Marta Buchaca, Marco Canale, Jordi Casanovas, Alberto Conejero, Carlos Contreras, José Cruz, Blanca Doménech, Aleix Duarri, Joen Espasa, Darío Facal, Ózkar Galán, Juan Pablo Heras, Pablo Iglesias, Irene Mazariegos, Josep María Miró, Rosa Molero, Vanessa Monfort, José Manuel Mora, Antonio de Paco, Emiliano Pastor Steinmayer, Mar Plá, Antonio Rojano, Juan Alberto Salvatierra, Vanesa Sotelo, Begoña Tena, compañía La Tristura (compuesta por Celso Giménez, Pablo Fidalgo, Itsaso Arana y Violeta Gil), María Velasco, Néstor Villazón y Zo Brinviyer (2011).

10. Acerca de esta última afirmación, Pérez-Rasilla comenta: «Los dramaturgos más jóvenes practican con asiduidad el ejercicio de las variaciones sobre el mismo tema o el juego de la mirada diversificada sobre el mismo fenómeno. Ensayan con complejas estructuras que alternan con las percepciones convencionales del tiempo y el espacio. Sienten predilección por el experimento. Recurren a la elipsis, fragmentan, ocultan, practican la recurrencia, diseminan los componentes que previsiblemente tendrían una relación de contigüidad, establecen puentes entre escenas o unidades estructurales alejadas en la composición del texto, etc.» (2011, 16).

relaciones interpersonales. A su vez, la mirada violenta de la sociedad a la que se mira proviene de una reflexión profunda sobre las raíces políticas y sociales que sustentan la actual condición humana, de ahí su cercanía a temas como la guerra, el exilio forzado, el capitalismo brutal, las dictaduras contemporáneas, la pobreza, la marginalidad social, el desarraigo y también la reflexión sobre los problemas relacionados con la identidad, ya sea colectiva o individual (Pérez-Rasilla 2011, 17).

A todas estas características formales y temáticas sobresalientes del teatro último, habría que sumar, lógicamente, el resto de cambios acaecidos en todos los espacios de la creación escénica, lo cual aportaría una visión completa del fenómeno que sí podría representar en su conjunto la existencia de una nueva realidad teatral. Nos referimos a la importancia de tener en cuenta aspectos tales como los nuevos conceptos de autoría de la obra artística, la redefinición de las relaciones jerárquicas dentro del equipo creativo, los nuevos espacios teatrales fuera de las consabidas salas de teatro alternativas que proliferaron durante el siglo XX, los nuevos conceptos de recepción, la llegada de nuevos espectadores, la implantación de recorridos de Dramaturgia y Dirección en las Escuelas Oficiales de Teatro, o los cambios evidentes en los modelos de gestión, producción o distribución¹¹.

Ante todo este panorama es cuando Pérez-Rasilla afirma concluyente que en las actuales manifestaciones teatrales existen novedades relevantes que «configuran un paisaje teatral que muestra significativas diferencias con el que se divisaba en el siglo anterior», independientemente de su valoración estética, ética o política (2012b, 1).

A nuestro parecer, es indudable que existe una generación más joven que muestra rasgos específicos del siglo XXI, sobre todo en lo referente, por una parte, al compromiso con la creación escénica, el cual se realiza en varios o

11. En este sentido, acerca de los nuevos modelos de producción y distribución del teatro español en el siglo XXI, es interesante consultar el artículo de Robert Muro «Crear y mostrar en el siglo XXI. Mirando al futuro sin ira. La producción y la exhibición de las artes escénicas en España», donde el autor revisa los modelos por los que se regía el arte y la industria teatral en el siglo XX para a continuación analizar los rasgos diferenciales que configuran el marco de funcionamiento de la creación y exhibición de las artes escénicas durante el siglo actual (2011, 33-54). Por otro lado, respecto a los nuevos procedimientos compositivos contemporáneos, al cambio en las nociones de participación y autoría social de la obra artística y, en general, a todo lo que se desprende de la verdadera crisis del concepto de director en España, es recomendable el artículo de Ana Contreras titulado «Líneas emergentes en la dirección escénica durante el siglo XXI». Este último artículo resulta especialmente interesante, además, por contar con un último epígrafe en el que se analizan las aportaciones propiciadas por la reciente y significativa incorporación de la mujer a la profesión escénica (2011, 55-82).

muchos de sus campos (ya sea la autoría, la dirección, la gestión, la interpretación, la escenografía,...); por otra parte, en las posibilidades de acceso a la formación –e información– que ha sido, como mínimo, más amplia y profesionalizada. Por último, en el hecho de ser hija de una nueva situación social, política y económica –así como puramente teatral–, y el pertenecer a otra realidad más global, tecnológicamente conectada, en la que vive naturalmente y con la que se siente identificada y comprometida.

Parece esta una generación que refleja de algún modo un cambio de pensamiento, en el sentido de que el concepto de relatividad del ser y del mundo tan propio de la posmodernidad, y por el cual se cuestionan los valores absolutos, la verdad, y el individuo, en fin, se estuviera diluyendo en pos de una nueva reflexión sobre la identidad, sobre la posición del sujeto en el mundo, junto al Otro, y, por lo tanto, con la opción de darle una nueva oportunidad a la Historia. Pensar la Historia, aunque esta caiga como un peso enorme sobre nuestros hombros, analizarla, supone otorgar al sujeto de nuevo el poder de intervenir en ella, aunque sea, eso sí, eso siempre, desde el trágico presente.

En cuanto a ese teatro emergente caracterizado a grandes rasgos por el profesor Pérez-Rasilla, lo que se nos presenta como más interesante es precisamente el apunte sobre su carácter paradójico. Nos referimos, primero, a ese paradójico autor teatral que se desvanece entre una pluralidad de modelos y paradigmas, y que, al mismo tiempo, busca de nuevo la originalidad para diferenciarse. Así entenderíamos el afán por crear una escritura propia de referentes amplios y personales, una escritura que proviene, además, de un trabajo laborioso con el lenguaje, y cuyo tamiz autobiográfico guía muchas de las propuestas dramáticas. Resulta contradictoria, asimismo, esa predilección por el experimento formal, por las secuencias fragmentadas y deconstruidas, y su convivencia con propuestas en las que casi nunca se llega a rupturas totales, y donde la variedad de la configuración formal y el respeto a los paradigmas clásicos se representan por igual.

Si hablamos sobre el tratamiento del tiempo, es paradójico que, superado el concepto lineal y de progreso de la época moderna, alcanzado el no tiempo, la fractura total –coincidente con la sensación de vivir en el final de la Historia–, observemos a la vez que el tiempo existe, que se le da categoría de existencia. La falta de soluciones con la que vive la posmodernidad, sus construcciones aporéticas, han conducido a otro tiempo, trágico también si se quiere, pero que plantea maneras diferentes de aprehender la realidad: la oscuridad existe tanto como el sinsentido de la vida, pero ello no justifica que ante la contemplación de la amargura y la conciencia de la muerte no haya que mostrar una actitud valerosa. El teatro no debe ser el reflejo de un «pensamiento débil»,

sino un «agente» de la época contemporánea. El tiempo existe porque existe la Historia y el autor dramático vuelve a apelar a él, a pertenecer a él, a adherirse y a increparlo. «Contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él», comenta el filósofo italiano Giorgio Agamben (2011, 22). Es esa manera de interpelar la propia contemporaneidad lo que, a nuestro juicio, puede definir la dramaturgia más interesante del siglo XXI.

Con todo ello no queremos decir que tales características o actitudes sean ni mayoritarias ni absolutamente novedosas, sino, más bien, que lo novedoso radica en la convivencia entre las propuestas dramáticas más interesantes del siglo XX y la mirada que sobre ellas lanza un autor o autora que pertenece a otra generación, que es víctima de su propia época y, al mismo tiempo, heredera de los replanteamientos fundamentales que sobre la vida y el arte se realizaron en el pensamiento occidental en el siglo pasado.

De hecho, el esquemático recorrido que hemos iniciado a partir de las últimas décadas del siglo XX y que hemos hecho desembocar en el teatro posmodernista español es suficiente para evidenciar el enorme legado del que parte nuestro teatro actual y, al mismo tiempo, para relativizar asimismo la trascendencia que pudiéramos otorgar a estas novedades del teatro último: «la actual dramaturgia emergente es heredera de las sucesivas corrientes renovadoras y vanguardistas que han ido desarrollándose a lo largo de estas tres décadas», insiste, de hecho, Pérez-Rasilla (2012c, 2).

A este respecto, en una entrevista realizada a Lola Blasco por José Romera Castillo en junio de 2017, la actriz, directora y dramaturga respondía a su pregunta sobre la presencia de los lenguajes de vanguardia en el teatro español actual con las siguientes palabras:

A mí lo que me interesa es que, como diría Ortega y Gasset, hay un teatro de continuidad. Es un teatro que ha asumido la tradición clásica, no la rechaza, pero que también asume la vanguardia y las formas de hacer de ese teatro que se ha denominado posmoderno, en los años noventa, y lo que hace es una fusión, una mixtura de lenguajes que en mi opinión responde a eso, a un teatro de continuidad en el que no es que quepa todo, pero sí que no se rechaza nada, y eso me parece que es muy enriquecedor.

Lola Blasco, dramaturga nacida en Alicante en 1983, forma parte de esa promoción emergente de la que hablaba Pérez-Rasilla en 2011, donde la incluía junto a otras doce autoras y veintidós autores. Un año después, en 2012, uno de sus textos teatrales integrará también el número complementario que la revista *Acotaciones* publicó con la intención de dar a conocer obras breves de alguno

de esos treinta y cinco dramaturgos mencionados con anterioridad. El hecho fue que con el fin de mostrar una representación de diferentes concepciones de la joven escritura teatral, Francisco Doménech, director de la revista, y el propio Pérez-Rasilla decidieron entonces que esta relación estuviera compuesta solo por autoras, justificando tal selección de dramaturgas «como expresión de reconocimiento hacia un fenómeno que no debe pasar inadvertido» (Pérez-Rasilla 2012a, 77). Los textos ahí incluidos corresponden a las autoras Marta Buchaca, Blanca Doménech, Diana I. Luque, Vanessa Monfort, Vanesa Sotelo, María Velasco y la citada Lola Blasco, todas ellas dramaturgas del siglo XXI avaladas por cierta trayectoria y con una sólida formación tanto intelectual como propiamente escénica.

Con unas palabras más que optimistas sobre la situación de visibilidad con que la mujer dramaturga afronta la escena española en el presente siglo, los responsables de esta publicación comentaban el proceso de selección con las siguientes palabras:

Las posibilidades eran abundantes, puesto que, felizmente, se ha hecho realidad en el teatro español contemporáneo la deseable circunstancia de que las mujeres ocupen un territorio equiparable al de los hombres, no solo en lo que atañe al número de autoras o a la calidad de sus textos, algo que en este momento no puede ya discutirse, sino también a su visibilidad y a su presencia en los escenarios, en las publicaciones o en los premios. (77-78)

A continuación, se realizó un somero análisis de las autoras y de los textos publicados en el monográfico, insistiendo en que estos presentaban una serie de rasgos comunes. Se habla, así, de una misma preocupación formal, de un lenguaje preciso y elaborado, y de un idéntico sentido de la responsabilidad social que les lleva a una escritura decidida y resuelta, comprometida:

Por esta razón, me parece revelador que en todos los casos las dramaturgas hayan adoptado una actitud crítica y una reacción airada antes las injusticias, las estupideces y las lacras de una sociedad –la suya y la nuestra– ante la que se sienten responsables y obligadas a adoptar un compromiso, a dar una respuesta. Los motivos concretos son diferentes, aunque próximos unos a otros, y los estilos son diversos, acordes con la personalidad estética de cada una de las creadoras, pero el estado de ánimo que podemos inferir desde la lectura de sus obras es semejante. Todas parecen haber sido escritas desde la rabia, desde la disconformidad que produce dolor, y también desde la necesidad de actuar sobre esa sociedad que causa indignación. Este sentimiento inspira una escritura contundente y audaz, sin miramientos ni timideces, notas que pueden aplicarse sin excepción a todas las obras que ahora se publican. En todas ellas advertimos también una experimentación con el lenguaje dramático, una búsqueda formal exigente y arriesgada. (79)

Se trata de rasgos compartidos con los que no tratamos en estos momentos de singularizar la dramaturgia femenina como tal («¿El teatro que escriben las mujeres contiene su identidad?», tal y como lo formula Ragué-Arias (1997, 227)), sino simplemente de resaltar preocupaciones, necesidades y actitudes comunes en un grupo de dramaturgas actuales que se reflejan a través de propuestas y lenguajes dramáticos muy próximos.

Dos años después, en 2014, será Francisco Gutiérrez Carbajo el que, en su edición a la antología *Dramaturgas del siglo XXI*, apuntará esa misma existencia de características comunes:

Las dramaturgas actuales, junto al papel de representación, subrayan de manera especial el valor de la palabra, del texto. En este sentido, una de las características que las singulariza es su preocupación por el lenguaje, a la vez que adoptan una clara actitud de compromiso, y sus textos se erigen en «una respuesta significativa a una situación particular», como diría Lucien Goldmann. (61)

Llegados a este punto, la precisión obligada es que en el presente estudio no pretendemos entrar en disquisiciones –que las hay muchas y encontradas– sobre si existe una dramaturgia femenina diferenciada de la masculina¹², sino que preferimos dejarnos guiar en esta cuestión por la posición de la profesora Meri Torras, para quien esta reflexión no es la mayor contribución de los feminismos con la teoría teatral, sino que la verdadera importancia recae en todo lo que de ella se ha derivado. En su opinión:

La contradicción radical –de raíz– presente en el feminismo, la necesidad y, a la vez, la imposibilidad de definir su categoría fundacional de estudio y reivindicación y, por consiguiente, el requerimiento igualmente inalcanzable de

12. Baste citar como ejemplo sendos artículos publicados en un mismo volumen que muestran posiciones contrarias. Por un lado, el de José Luis García Barrientos, quien, a raíz de un estudio sobre la dramaturgia del tiempo en la obra de cinco autoras españolas de la segunda mitad del siglo XX, sostiene que «la dramaturgia, la teoría del drama, ya se refiera al tiempo o a cualquier otro elemento, es o debe ser una», para seguidamente afirmar de manera contundente: «no creo en una dramaturgia femenina, en una única y diferenciada práctica del drama por parte de las mujeres, presuntamente opuesta a la de los hombres». Lo cual no es óbice para que el autor del artículo reconozca la necesidad de una discriminación positiva a favor de las dramaturgas femeninas ante la constatación de que en el grueso de los estudios académicos estas siguen estando injusta y desproporcionalmente desatendidas (44). Por otro lado, el de Virtudes Serrano, titulado «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», donde mantiene la opinión de que la incorporación de las mujeres al teatro ha favorecido una nueva visión del mundo, «una mirada distinta que, al proceder de una cosmovisión y experiencia diferentes, percibe la realidad con unos matices que no son habituales para el canon establecido», siendo el suyo un teatro que nace de la identidad y del momento en que la mujer se inserta en el mundo (96).

determinar una estética teatral femenina/feminista, ha conferido una dinámica expansiva a la concepción de texto teatral o de teatro, *tout court*. Dicho de otro modo, la convergencia con el feminismo –entre otros factores– ha acentuado el movimiento de considerar el teatro como un ámbito más amplio que el estricto texto dramático; más cerca de una forma cultural. (349)

Sobre dicha forma cultural es adonde hemos dirigido la mirada que la mujer dramaturga joven ha podido aportar. Una mujer inserta en el siglo XXI que, sin duda, es una mujer distinta, en el sentido de que es una mujer formada en otras condiciones y con vivencias y experiencias comunes a toda una generación de autores que, como veremos, la misma Lola Blasco calificará de «generación en red» (2014, 97). La suya es una dramaturgia inspirada por otro tipo de identidad, en cualquier caso afín con la identidad social propia de su época, esa que se muestra a través del compromiso ante un mundo injusto y una sociedad indigna, característica que, como hemos visto, la crítica apunta como rasgo común de ese grupo de creadoras que constituye muestra y ejemplo de calidad y representatividad en la escritura teatral española del nuevo siglo. Podemos decir, incluso, que el suyo es un teatro que supone un nuevo enfrentamiento con la Historia, y que pone sobre el escenario ideas y actitudes que comparten buena parte de los escritores de esta última generación.

Este nuevo concepto de la identidad, esa nueva reflexión sobre el lugar del sujeto en el mundo, en el que el Otro es pieza fundamental, que está más lejos de la sublimación del individuo y más próxima al ser social, es en la que nos detenemos ahora a través del teatro político de Lola Blasco.

4. LOLA BLASCO: DEL YO AL OTRO

Dentro de ese grupo de dramaturgas que Pérez-Rasilla presentó en *Acotaciones* en 2012, Lola Blasco es la autora que de una manera más decidida ha hablado siempre de su voluntad de escribir teatro como un acto político, ostentando una posición crítica y un discurso claramente comprometido.

Todo arte es política, ciertamente, pero no todo se crea con el fin de apelar a la sociedad y de «ejercer con él un ejercicio activo de la ciudadanía» (Blasco 2017), como es el caso. Si hacemos recuento de su producción dramática¹³, es evidente que esta desvela desde el principio su interés por temas relacionados

13. Acerca del conjunto de su producción dramática –iniciada con *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (Premio Buero Vallejo, 2009), distinguida con el Premio Nacional de Literatura Dramática por *Siglo mío, bestia mía* (2016), y concluida, a día de hoy, por *La armonía del silencio* (2016)– ver Cristina Ros Berenguer «Siglo mío, bestia mía, de Lola Blasco» y Julio E. Checa Puerta «Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap».

con la historia contemporánea, por acontecimientos que han marcado el siglo y que han definido la vida de miles de personas. Así, su teatro trata las consecuencias de la Historia a través de los desposeídos, los excluidos, los desesperanzados, los obligados al éxodo y los marginados, las víctimas, en fin; pero también nos muestra la actitud de los callados, los que observan, los que acatan, los que se dejan llevar y finalmente son llevados. Para todos ellos debe trabajar el teatro como si de una labor memorialista se tratase.

Uno de los críticos que más se ha acercado a la obra de Lola Blasco, Julio Enrique Checa, sintetizaba en 2012 su producción dramática con estas palabras:

En todos ellos [los textos de Lola Blasco] se detecta un marcado interés por la Historia del siglo XX, así como por sucesos de extraordinaria relevancia en el presente; también por la reflexión –la voluntad de llevar pensamiento a la escena– sobre los mitos contemporáneos y por la protesta vehemente contra la injusticia y la violencia gratuitas. No se queda al margen de otras preocupaciones, como pueden ser las relaciones entre los intelectuales y el poder o la participación de la ciencia en la destrucción masiva de inocentes. (359)

Conociendo mínimamente las dificultades intrínsecas de la labor del autor teatral para poner en escena sus propuestas –condicionadas por el propio sistema y por la eterna crisis en la que sobrevive el arte teatral–, podemos suponer, además, las que de manera extrínseca se han sumado en el caso del teatro de Lola Blasco, no solo como «autora joven contemporánea», sino sobre todo como autora de unas propuestas de teatro político cuyo interés general sobre las tablas es mínimo. Podemos insistir por ello en que el camino creativo de Lola Blasco no ha sido fácil. De hecho, a raíz de la obtención del Premio Nacional de Literatura Dramática 2016 ella confiesa: «Yo en estos momentos me estaba planteando si el camino que estaba siguiendo en mi creación era el adecuado y este premio de alguna forma lo confirma» (UC3M Magazine). Observación con la que Lola Blasco se muestra plenamente consciente de lo marginal de sus propuestas y del enorme esfuerzo que ha dedicado durante todos estos años a la construcción de un teatro político.

En el año 2011 la autora definía lo que era para ella el verdadero sentido del teatro con estas palabras:

Creo que el teatro es de los pocos espacios donde todavía se establece un diálogo real. Y se necesita de cuerpos para estar ahí. [...] No basta con la literatura, el teatro en sí mismo, es verdad que es literatura, pero hay que encarnarlo, representarlo. Y creo que es importante hacer justicia a través de los cuerpos, así que creo que el teatro, aunque obviamente no es una manera de hacer justicia (y es muy pequeño lo que podemos hacer porque viene muy poca gente), menos es nada. Y me parece que, dependiendo qué tipo de

teatro, se producen cosas en el «aquí y ahora» y ese diálogo que se establece es importante. (Castro)

Su tipo de discurso comprometido y crítico la situaba entonces, como hemos dicho, al margen de casi todas las tendencias teatrales, pues en estas no se daba ese tipo de interpelación a la realidad, esa mirada directa frente a determinados acontecimientos históricos. Sobre la situación teatral en aquellos días, la opinión de Lola Blasco era la siguiente:

Creo que [el teatro actual] no es crítico de ninguna manera, porque por un lado hay gente que está instalada en los espacios públicos, que no hacen discurso crítico [...], y luego está el teatro alternativo, en el que la línea dominante tampoco es la crítica. En los últimos años la tendencia va más hacia lo estético y no hacia el discurso más comprometido o más político. Hay excepciones, como Angélica Lidell [...] o Marco Canale [...] Creo que también María Velasco... Pero llevarlo al panorama general sería falso, y ahora se tiende mucho hacia la danza y la performance con la cultura de la imagen, que se ha impuesto (antes era una alternativa y ahora está en todo) y se ha dejado de lado el texto y el discurso. Y a lo mejor yo no quiero hacer «cosas bonitas», aunque a veces, el hecho de poner cosas horribles en el escenario puede resultar muy hermoso. (Castro)

Bajo el significativo título de «Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva voz a la historia contemporánea y a sus personajes», Giovanna Manola publicaba en 2014 un artículo en el que reconocía el aire novedoso que la dramaturgia más joven aportaba al panorama teatral español, mostrando un enfrentamiento ante la complejidad social a través de los más delicados temas del presente y del pasado histórico: «Vuelven a acercarse a ese «teatro comprometido», permitidme el término, donde la Historia asume un rol central, vista y analizada con ojo crítico y novedoso, sin dejar atrás el necesario aspecto cautivador que hace acudir a la gente al teatro» (106).

Acerca de la presencia de esos componentes históricos y simbólicos en el teatro actual, Lola Blasco la considera reflejo de la existencia de una clara voluntad social por «hacer memoria» como forma de avance social, anhelo que tiene de esta forma su propia representación en el lenguaje teatral del momento. Si los hechos históricos pasados se reflejan en la cultura contemporánea como modelos de comprensión del actual momento histórico, la dramaturga concluye: «En el caso del teatro, por el lenguaje que le es propio, estos hechos históricos suelen reflejarse como símbolos en el afán de dar cuenta de la realidad concreta» (Gutiérrez Carbajo 140-141). Y a ello añade:

En mi opinión, estos rasgos del teatro actual nos hablan de un cambio hacia un teatro cada vez más comprometido. Si en los noventa la introspección y la conquista del sujeto parecía ser la norma, ahora, en pleno siglo XXI, el teatro

parece abrirse hacia los demás para compartir un mensaje que es importante que llegue al público. Sin renunciar, por ello, a la intención poética o formal que venimos heredando de finales del siglo pasado. (141)

Ante la duda de que tales propuestas teatrales resulten verdaderamente innovadoras en el teatro contemporáneo y, por lo tanto, estén alejadas de los códigos clásicos, Manola defiende, por su parte, una vía intermedia: «una herencia [la clásica] que los jóvenes no rechazan del todo y a menudo proponen transformándola, reelaborándola con su personal estilo» (107-108). Esta actitud de asunción y superación de las formas clásicas, en opinión de Lola Blasco conformaría una especie de «teatro defectuoso» que aúna tradición y vanguardia, buscando el pasado para proyectarlo hacia el futuro (Manola 108).

En relación con este carácter integrador de los más recientes discursos dramáticos y aquellos que los precedieron, reproducimos unas palabras de Lola Blasco publicadas en su ensayo «Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual», donde acerca del concepto de identidad en la última dramaturgia española comenta: «No obstante, esta generación de los [nacidos en los] años ochenta no es una generación que rompa con los modelos inmediatamente anteriores. De hecho, y en esta inclinación hacia la primera persona del plural, se puede decir que la generación de los ochenta no rompe con ningún modelo» (2014, 96). Es evidente, pues, que Lola Blasco, en su intento de definir esa nueva generación de autores del siglo XXI, subraya el que se trate de una cuestión generacional, y, por lo tanto, de una evolución natural hacia la voluntad de los autores más jóvenes de asumir una identidad colectiva: de la introspección y la conquista del sujeto del teatro de los años 90 a un teatro que tiene su centro de interés en el horizonte de lo colectivo, «en abrirse hacia los demás para compartir un mensaje que es importante que llegue al público» (2014, 141):

En primer lugar, y a través de ese nosotros, podemos decir que existe la idea de pertenencia a una generación. Si en las promociones anteriores, atravesadas por la postmodernidad, asistíamos a la sublimación del individuo como puerta de acceso a la verdad y al mundo, el lugar de posicionamiento de los dramaturgos jóvenes se instala directamente en su yo social, en su ser en grupo. (2014, 97)

Nuestra autora acuña entonces la citada etiqueta de «generación en red» como aquella que les es propia, cuyo lema, «me comunico, luego existo», contribuye a ese sentimiento de pertenencia a una comunidad, un sentimiento unitario que va íntimamente ligado a un nuevo concepto de la identidad, la identidad social.

Un año más tarde, en un artículo de 2015 titulado «Sentido de los códigos musicales en la actualización del teatro político», Lola Blasco reflexiona sobre

su proceso creativo y sus constantes intentos por renovar este tipo de teatro, cuestionándose los alcances de la verdad, preguntándose si verdad y realidad son términos intercambiables e intentando averiguar cuál es la función última del teatro político: «¿Un teatro político que quiera cantar las verdades ha de dar cuenta de su realidad histórica?» (42). Su conclusión es la siguiente:

La verdad no es otra cosa que un pacto al que se llega a través del diálogo con los demás y que permite desvelar lo oculto y sacarlo a debate. Y en ese sentido es que considero que todo teatro político se ocupa de la verdad. Todo teatro político anhela la verdad. El teatro político no es teatro social. El teatro social se limita a dar cuenta de la realidad circundante. El teatro político habla de una actitud ciudadana, de un estar en la polis generando debate, diálogo, pactos. (43)

Como vemos, de nuevo es el yo social el que habla, y lo hace para que el público pueda aproximarse a la verdad y al mundo por sí mismo, solo con la mediación del diálogo y del debate.

En ese esfuerzo constante por la construcción de un teatro político nuestra autora ha llegado finalmente hasta el concepto de fábula política, defendida por Lola Blasco al considerar que las fábulas y las metáforas de su teatro –y con ello recuerda a Alfonso Sastre– «no tienen que ver con la mentira, con la falsedad; el hecho de que algo no haya ocurrido en la realidad es, simplemente, una irrealidad dialéctica» (2015a, 42). De este modo, a partir de ellas, a partir de la autonomía poética de la forma, es cuando esas fábulas y diálogos ficticios permiten, en último término, el desvelamiento de la realidad:

Yo hablo de fábula política. Hago un teatro que atiende al interés por la tragedia y por la renovación de los mecanismos utilizados tradicionalmente en el teatro político. Me interesa la palabra poética entendida como acción, como construcción del mundo. Busco en mis obras la belleza como consuelo ante la verdad. (UC3M Magazine)

Este concepto de la palabra poética como algo útil, como una herramienta equiparable a la acción, le permite reflexionar sobre acontecimientos históricos extremos a través de la imaginación y la metáfora, creando «fábulas necesarias para no envenenarse de odio» (UC3M Magazine). El material histórico se maneja, además, a través de un tiempo propio, único, que acerca la fábula al carácter circular de la tragedia, y es donde sus personajes, desprovistos de nombre, nos muestran una y otra vez la imagen terrible del hombre moderno (Checa Puerta 359). Nuestro existir trágico –abogados, como estamos, a todo tipo de crisis– muestra nuestra caída concentrada en un instante, y el tiempo que se presenta en escena no parece fluir de forma lineal, sino que sobre las tablas todo parece suceder a la vez, dando la sensación de que nada avanza,

sino que todo se repite, de manera circular y eterna: «la forma de construir es rizomática y no hay un centro claro», declara la autora (Pérez Rasilla 2012d).

A grandes rasgos podemos concluir diciendo que en el teatro político de Lola Blasco, la reconstrucción ritual de los acontecimientos históricos, la compleja red alegórica que proponen todos sus textos y la metáfora como recurso expresivo fundamental en la concepción poética del drama constituyen señas de identidad fundamentales. A lo que unimos, finalmente, la apuesta personal de la dramaturga por desarrollar un teatro político cada vez más próximo a la denominada «dramaturgia del yo», caracterizada, en general, por construir la identidad del sujeto que está sobre la escena en el momento de la enunciación, de forma que lo que muestra de sí mismo, su mundo interior, sus obsesiones, sus dudas, tienen un punto de partida en el *yo* y un punto de llegada en el *otro*, mostrándose, pues, inacabado. Tratándose de una fábula de concepción abierta, esta acaba de construirse en cada uno de los receptores, y en ella «la identidad ya no se cimenta en el interior del sujeto sino en la relación del sujeto con el mundo» (Blasco 2014, 95). Son discursos, en definitiva, que suelen estar próximos a la confesión, que suponen nuevos modos de subjetivismo alejados de elementos naturalistas y cuyo interés reside en los mecanismos que subyacen en los ejercicios de las confidencias o testimonios públicos. Dice Lola Blasco: «[...] me interesa la confesión en cuanto construcción y mejora de la identidad y en cuanto construcción y mejora del entorno» (Montero). Así, bajo el recurso de la confesión pública, y en busca de una construcción identitaria, las obras se convierten en claras propuestas éticas: el *Yo* que construyo y que muestro ante los demás se crea tanto en relación con ese *Otro/s* como con el enfrentamiento o la sumisión ante la realidad.

Eso significaría, en último extremo, entender el espacio dramático como aquel donde trabajar un teatro de dimensión política, social, e, inexorablemente, identitaria, existencial.

En respuesta a Romera Castillo sobre si el activismo político ejercido a través de su teatro se ha mantenido desde sus inicios o si es resultado de una trayectoria última, la autora comenta en junio de 2017:

Yo hago teatro porque me gusta compartir. Y además quiero contar o transmitir un mensaje a cuanta más gente mejor. Entonces, desde el principio he querido contar historias que hablaran de las injusticias, que tuvieran ese sentido casi de redención «benjaminiana» de volver a recuperar esas injusticias para redimir las de alguna forma, y que... por qué no decirlo, que también denunciaran aspectos del presente.

«Estoy escribiendo la historia de un viaje. Mi viaje. Mi siglo. Mi bestia. Es la historia de un viaje y también un alarido, un desamor, una derrota» (Blasco

2015b, 25). Estas palabras forman parte de uno de los tres fragmentos que constituyen el *Cuaderno de Bitácora*, texto que, a modo de soliloquio, intercala la pieza *Siglo mío, bestia mía*. Son palabras que rememoran el poema «El Siglo» del malogrado poeta ruso Osip Mandelstam, cuya referencia se relaciona con que ambos autores realizan un viaje a través de sí mismos identificándose con una época a la que intentan mirar cara a cara, y porque, como indica Lola Blasco, «Mandelstam habla en ese poema de la fractura, del dolor, pero también de la esperanza en el futuro» (Muro 2017).

Creo que es importante mirar al pasado, concebirlo en la línea de Benjamin como un pasado abierto que nos interpela de forma directa negando el tiempo como algo progresivo, puesto que la historia la han hecho los vencedores, no los vencidos, y por tanto nuestra historia está manchada con la sangre de todos los que perecieron. Creo que existe la posibilidad de redención en el presente, y que el futuro está también ahora en nuestras manos. Comprender esto puede darnos una posibilidad. (Montero)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *Desnudez, algunos ensayos*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Amorós, Celia. «Feminismo, Ilustración y Posmodernidad». *Diálogos sobre filosofía y género*. México: UNAM, 1995, 23-39.
- Blasco, 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.
- Blasco, Lola. «Sentido de los códigos musicales en la actualización del teatro político». *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2015a, 41-59.
- Blasco, Lola. *Siglo mío, bestia mía*. Madrid: INAEM, 2015b.
- Castro, Julio. *La República Cultural.es* (23 de marzo de 2011). <https://larepublica-cultural.es/article4014.html>, consultado el 22-03-2017.
- Contreras, Ana. «Líneas emergentes en la dirección escénica durante el siglo XXI». *Acotaciones 27* (julio-diciembre 2011): 55-82.
- Checa, Julio E. «Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del diti-rambo al rap». *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Eds. F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz. Ohio: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, 353-367.
- Floeck, Wilfried. «¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria?: el teatro de José Sanchis Sinisterra». *Teatro contemporáneo español posfranquista: autores y tendencias*. Eds. Herbert Fritz y Klaus Pörtl. Berlín, 2001, 47-54.

- Floeck, Wilfried. «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad». *Iberoamericana* IV, 14 (2004): 47-67.
- García Barrientos, José Luis. «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)». *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros/Seliten@t (UNED), 2015, 43-66.
- Garnier, Emmanuelle. *Lo trágico en femenino*. Bilbao: Artezbai, 2011.
- Gutiérrez Carbaño, Francisco (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Tr. Diana González Martín. Murcia: EPR Murcia Cultural, 2013.
- López Antuñano, José Gabriel. «Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación». *Nueva revista de política, cultura y arte* 140 (septiembre 2012): 1-9. <http://www.nuevarevista.net/articulos/teatro-del-siglo-xxi-presentacion-versus-representacion>
- Maffesoli, Michael. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- 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.
- Montero, Paula L. *Revista digital RITMOS XXI de información cultural* (2015). <http://www.ritmos21.com/13579/una-vida-sin-examen-no-merece-ser-vivida.html>, consultado el 08-10-2016.
- Muro, Javier. «Mujeres en el arte». *SPOONFUL. Magazine de Cultura, Ocio y Deporte* (marzo-abril 2017). http://spoonful.es/noticia/cultura/libros/al-teatro-se-va-a-compartir_20161117083156.html, consultado el 02-05-2017.
- Muro, Robert. «Crear y mostrar en el siglo XXI. Mirando al futuro sin ira. La producción y la exhibición de las artes escénicas en España». *Acotaciones* 27 (julio-diciembre 2011): 33-54.
- Pérez Jiménez, Manuel (1996). «La posmodernidad como categoría en literatura y teatro». Contribución al Seminario «Las artes escénicas europeas: renovación y transgresión como espíritu de modernidad». Universidad de la Laguna, 1996, 1-14. <http://hdl.handle.net/10017/19970>
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España». *Acotaciones* 27 (julio-diciembre 2011): 13-32.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta». *Acotaciones* 28 (enero-junio 2012a): 75-176.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «El teatro español en el siglo XXI. Presentación». *Don Galán. Revista de investigación teatral* (2012b): 1-3. <http://teatro.es/contenidos/>

- [donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_0&pag=1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_0&pag=1), consultado el 02-05-2017.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «Notas sobre la dramaturgia emergente en España». *Don Galán. Revista de investigación teatral* (2012c): 1-6. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6, consultado el 02-05-2017.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «Breve entrevista a una serie de dramaturgos emergentes». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2 (2012d). http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_4, consultado el 02-05-2017.
- Ragué-Arias, María José. «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista». *Reescribir la escena*. Ed. Laura Borrás. Madrid: Fundación Autor, 1998, 227-236.
- Ragué-Arias, María José. *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: CDT, 2000.
- Romera Castillo, José. «Lola Blasco dialoga con José Romera Castillo» (30 de junio de 2017). <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-06-10-17/4249916/>, consultado el 25-07-2017.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Serrano, Virtudes. «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular». *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros/Seliten@t (UNED), 2015, 95-108.
- Toro, Alfonso de. «Hacia un modelo para el teatro posmoderno». *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990, 13-42.
- UC3M Magazine (2016). <http://uc3m-magazine.uc3m.es/index.php/2016/12/19/entrevista-a-lola-blasco>, consultado el 20-01-2017.
- Vilches de Frutos, Francisca. «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo». *ALEPH* 24 (2010): 9-28.
- Zaza, Wendy-Llyn. *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Barcelona: Reichenberger, 2007.