


2017

Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo

Rossana Fialdini Zambrano
University of South Carolina, rofialdini@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zambrano, Rossana Fialdini (2017) "Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 31 , Article 3.
Available at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/3>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo

Palabras clave: violencia de género, violencia doméstica, mujeres, víctimas, identidad, fragilidad, impotencia, poder

Rossana Fialdini Zambrano
University of South Carolina

La socialización cultural que caracteriza el trabajo de las dramaturgas y los dramaturgos contemporáneos en España permite poner en escena temáticas que históricamente habían permanecido en el ámbito privado y sobre las cuales existía la percepción de que no debían hacerse públicas. Tal es el caso del tema que nos concierne aquí: la violencia de género¹, entendida ésta como la violencia que se ejerce sobre las mujeres por ser mujeres. Las mujeres han sido objeto de la violencia masculina socialmente aceptada desde tiempos inmemoriales. Hay varias modalidades de esta violación a los derechos de las mujeres y la más común de ellas es la violencia doméstica, que por milenios ha formado parte de las narrativas privadas que difícilmente llegaban al plano público. Sin embargo, cuando este tema llegaba a trascender el ámbito del hogar, usualmente era con la intención de justificarlo, como ha sucedido con *El médico de su honra*, obra que nos aclara cuán vulnerable y peligrosa era la situación de las mujeres en la época, y cómo el propio Estado (en ese caso el rey) justificaba la violencia ejercida sobre ellas, bajo diferentes “razones”. No será sino hasta finales del siglo XX que empezaremos a ver en el ámbito teatral español algunas historias sobre la violencia doméstica², antecedidas por una atención mediática que fue notable, sobre todo en los años noventa.³ Varios factores coincidieron para que los actos perpetrados contra la mujer en el ámbito privado pasaran a formar parte de las narrativas del ámbito público. Como apunta Jaume Soriano, los medios de comunicación y especialmente la televisión, tuvieron un papel central en la

¹ La violencia de género fue reconocida como una realidad social, política y cultural por las Naciones Unidas apenas en 1993 y su definición fue incluida como parte de la declaración sobre la eliminación de la violencia contra las mujeres. Este documento la define como cualquier acto de violencia basada en el género que resulta o puede resultar en daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico hacia las mujeres, incluyendo las amenazas de esos actos, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ésta ocurra en lo público o en lo privado (“Declaración sobre la violencia” 1)

² Paloma Pedrero es una de las primeras en poner en el escenario este tema.

³ Hasta 1980, la modalidad de violencia contra la mujer de la que más se hablaba eran las violaciones, sobre todo de extraños a la víctima y las agresiones en la calle; los colectivos de mujeres que desde los años 70 empezaron a ocupar un lugar en la opinión pública por sus posturas contra la violencia de género, centraron sus esfuerzos en la denuncia pública de estas agresiones.

inclusión de la violencia de género (doméstica) en la agenda pública, en la medida que la volvieron “visible” y “narrable”. Asimismo, lograron que se inaugurase una nueva forma de enfocar los casos de violencia de género desde un punto de vista narrativo e informativo. El fenómeno se convierte en un tema sociocultural y deja de ser una realidad aislada dentro de las paredes de la vida privada:

Los actores sociales que operaron como fuentes periodísticas en los casos de violencia de género españoles durante los años 80, y el entramado institucional que se creó en torno al fenómeno, dedicaron buena parte de sus esfuerzos y de sus contactos con la prensa a redefinir una vieja realidad bajo un nuevo prisma sociocultural, el de la perspectiva de género. (Soriano 154)

Este cambio resulta de gran importancia porque no sólo saca a la luz los casos de mujeres víctimas de violencia doméstica, sino que además, ya en el nuevo siglo XXI, marca el inicio de nuevas narrativas en el ámbito socio-político que van a intentar anular y desautorizar las narrativas que justificaban los actos de agresión y al mismo tiempo, van a influir en el tipo de respuesta por parte de las víctimas. Además, al volverse un asunto público se promueve la concientización del problema, y poco a poco se le asigna un valor simbólico y se le reconoce una validez social que antes no tenía.

A partir del nuevo siglo, el teatro español de autoría femenina principalmente ha sabido exponer con claridad el peso específico de estas historias que funcionan como anclas para la inacción y que son fuente inspiradora de la victimización. En este acercamiento analítico ponemos de relieve el factor narrativo como un elemento primordial alrededor de las mujeres que son víctimas de la violencia doméstica. Creemos que en nuestra cultura y sociedad pululan narrativas que en última instancia determinan en buena parte que el fenómeno siga reproduciéndose. El propósito de este trabajo es reflexionar sobre las narrativas que el teatro español exhibe en torno a la problemática de la violencia doméstica e identificar sus alcances en el ámbito sociocultural y ético; busca explicar cuál es la fuerza que le impide a una víctima actuar para terminar la agresión, identificar cuáles son las narrativas que la determinan como víctima y cuáles podrían liberarla. La decisión de acercarnos exclusivamente a las autoras se basa en el hecho de que son ellas las que más se han ocupado de este asunto, teatralmente hablando.

De acuerdo con Paul Ricoeur, las narrativas juegan un papel fundamental en la conformación de nuestra identidad, de suerte que existen no sólo maneras de actuar y de vivir que son propias de las mujeres, sino que además, esas maneras de ser, sentir, creer, pensar, en suma de vivir, están determinadas en primera instancia por las narrativas que conforman nuestro género y que se producen para ese efecto (Anderson 142). La importancia de estas narrativas, a las que llamaré

conformadoras de género, reside en que sustentan nuestras diferencias identitarias más básicas como personas y proponen la fragilidad y la incapacidad de actuar, como dos de las características identificadoras del ser mujer. La desigualdad fundamental que existe entre los hombres y las mujeres en términos de cómo viven las relaciones con los otros es incuestionable y tiene una base narrativa. Esta desigualdad se manifiesta en el nivel del lenguaje, entre otros, es decir en el nivel narrativo, pero además tiene un efecto cultural negativo en la práctica, ya que presupone una inhabilidad para actuar porque el sujeto está fuera de la esfera del discurso (Anderson 143 – Ricoeur 72-90). De acuerdo con la teoría de las *Figures of fragility* de Ricoeur, las bases de la autonomía de una persona pueden ser descritas en términos de su *vocabulary of hability* (lenguaje de la habilidad/capacidad), por lo que la ausencia de autonomía inherente a la fragilidad tiene que ver con la inhabilidad o menor habilidad de expresarse y actuar dicha autonomía (Anderson 143). En los casos de desigualdad o de opresión, la que se ve amenazada o limitada es precisamente nuestra capacidad para ejercer control sobre nosotros mismos a través de nuestro discurso y nuestros actos.

La violencia de género es uno de los productos más visibles hoy de cómo las narrativas patriarcales han conformado la identidad de las mujeres y como apunta Elisabeth Porter, no es difícil ver que en estas narrativas la exclusión y la desigualdad son principios fundamentales (6). Las mujeres han sido históricamente seres desautorizados para construir sus propias narrativas identitarias y por ello han sido personajes sin identidad moral autónoma. Tanto la fragilidad y la incapacidad de actuar, como la ausencia de una identidad moral autónoma son adquisiciones/construcciones culturales que han sido transmitidas por narrativas en las que se presenta a las mujeres como seres que tienen que sufrir, aceptar, resignarse, aguantar, ser menos que y estar subordinadas a las realidades masculinas siempre superiores y siempre positivas; además, en muchas ocasiones esta transmisión la realizan las mismas mujeres. Las obras que incluyo en mi análisis son *Pared* (2004) de Itzíar Pascual, *Como si fuera esta noche* (2002) de Gracia Morales, *Morir de amor* (2013) de Diana de Paco, *Defensa de dama* (2005) de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, y *Whatsapp* (2013) de Juana Escabias⁴, porque cubren un amplio abanico de posibilidades en cuanto a las historias de violencia doméstica y a la construcción del personaje de víctima. *Heridas* (2008), una muy importante obra colectiva sobre este tema, no ha sido incluida.⁵

⁴ *Whatsapp* de Juana Escabias fue representada el 25 de noviembre de 2014 en Madrid, en el teatro La Jaramilla, de Coslada (MADRID), a cargo de la compañía Teatro Sonámbulo, dirigido por Juana Escabias y Santiago Ruiz-Omeñaca.

⁵ En *Heridas* participaron Carmen Losa, Ana Martín Puigpelat, Rosa Molero, Gracia Morales y Nidia Moros. La obra ha quedado fuera de nuestro análisis porque la magnitud de la obra

Las dos primeras obras tienen en común varias cosas: las historias se desarrollan dentro de las casas de las participantes, las protagonistas son amas de casa típicas, que han asumido la desigualdad propia de su rol y han recibido una educación sexista. Asimismo, ambas historias se estructuran sobre dos monólogos independientes (espacial y temporalmente), pero íntimamente relacionados. En el caso de *Pared*, tenemos la historia de una Mujer que está por marcharse de su apartamento y la de su vecina de piso, María Amparo, un ama de casa que vive con su marido y su hijo abusadores, y que tiene un trabajo temporal como dependiente en el *Corte Inglés*. La historia se presenta a partir de los monólogos de cada protagonista y en poco tiempo nos damos cuenta de que ambas mujeres están hartas de sus vidas, aunque por diferentes razones. Mujer ya no puede vivir en ese sitio porque no puede seguir siendo testigo de los maltratos físicos y psicológicos de lo que es víctima su vecina, porque teme que esa historia termine como la de otra vecina del edificio, que fue asesinada por su pareja, después de haber gritado y pedido auxilio sin que nadie hiciera nada. María Amparo está al borde de sus fuerzas porque ya no desea seguir siendo la sirviente de su familia, y además, ser el objeto de la violencia de su hijo. En el caso de *Como si fuera esta noche* nos encontramos también con las historias paralelas de Mercedes, un ama de casa víctima de la violencia de su esposo, y Clara su hija, quien está muy preocupada porque tiene que informarle a su novio de un embarazo no planeado. Es un 25 de julio, el mismo día que muchos años antes, Mercedes fuera asesinada por su esposo. Al igual que en la historia anterior, Mercedes ya está cansada de sufrir las agresiones de su esposo mientras se desgasta trabajando en su casa y además haciendo trabajos de costura para poder tener un poco más de dinero. La hija ha sido testigo de la violencia del padre contra su madre, y de cómo la madre soporta los maltratos. En ambas obras podemos identificar la propuesta de que las conductas de sumisión, de aguantarse, de soportar y soportar, de tragarse todo y de guardar las apariencias, vienen de lecciones aprendidas cuando eran chicas:

Pared

MARÍA AMPARO

Al mal tiempo, buena cara, dice el refrán, y primero la obligación y luego la devoción... [...]

A mí me volvían a coger de pardilla, ya, ya, para esto ni loca. Las palabras se me enhebran a las arrugas de la ropa y de la cara... Primero doblo la sábana, y otra vez y otra vez más y ahora la coloco. Y punta con punta y qué calor y cuánto queda... No quiero

desequilibraría la selección de las que sí están incluidas. Sin embargo, varios de los hallazgos encontrados pueden ser reconocidos también en el trabajo de Simón.

seguir. A mí no me volvían a coger de pardilla, con los pocos años y la ilusión. A mí ahora no me enredaban ni loca, con mi sueldo, y mi vida, mía. No te engañes, Amparito, que a ti te cazaban otra vez por el mismo sitio. (*Silencio*) (Pascual 42-44)

Como si...

CLARA: La recuerdo sentada y cosiendo, con el delantal como una segunda piel, recuerdo sus manos oliendo a lejía y sus dedos manchados de azafrán... Siempre preocupada, con la sensación de que el día duraba muy poco para todas las cosas de las que había que encargarse... Menos cuando esperaba a que mi padre llegara de la calle. Entonces el tiempo parecía detenerse... [...] Era una mujer joven pero a veces parecía mayor, como si repitiera frases oídas hace mucho tiempo, aprendidas de memoria. (*Como si* 106-108)

Parte de las lecciones aprendidas tienen que ver con la idea de que una mujer casada tiene que mantener bien resguardada su vida privada, y esto incluye los malos tratos y los golpes.

Como si...

CLARA (*Alejándose del radio de acción de la escena anterior.*): Una sabe que pasa... Que ha pasado otras veces, que seguirá pasando. Mientras es posible, toda la familia acuerda tácitamente guardarlo escondido, la ropa sucia no se lava en la calle, se lava en la casa de uno, o se la deja bien metida en el fondo de los cajones, escondida detrás de las falsas sonrisas que regalar a las vecinas, al panadero, a los amigos de los hijos cuando un día son invitados a almorzar. Además, ¿en qué pareja no hay desencuentros? (*Como si* 114)

Y en *Pared* María Amparo, llena de amargura, nos confiesa en su monólogo:

Pero aún así, no sé que te diga, que ya no me cabe más. Lo de la otra noche ha sido lo último, ya, la definitiva, la gota. Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa. (*Silencio*) [...] ¿Y qué ganas yéndote? ¿Yéndote a dónde? ¿Al pueblo? A sorberte los mocos y a seguir callando, porque ¿qué? ¿En el pueblo qué? En el pueblo más de lo mismo y más. Más cuchicheo y más metomentodo, que ya las veo venir... (Pascual 44-46)

Las narrativas que definen la identidad de estas protagonistas tienen que ver con las “cualidades” consideradas típicamente “femeninas” como la resignación y la discreción. Estas narrativas llevan a muchas mujeres a soportar, callar, ocultar y fingir que todo está bien cuando están siendo víctimas de la violencia de su pareja/hijos. ¿Qué hay detrás de estas historias? De entrada, la presuposición de que ellas no son como sus esposos, no son “authoritative beings”, según el análisis de Porter (20), es decir, no se reconocen a ellas mismas como personas moralmente dignas porque sus relaciones con los demás tampoco las reconocen como tales. Existe la aceptación no sólo de una diferenciación social sino de una desigualdad de género predeterminedada históricamente, que ha sido naturalizada y por lo tanto, escapa a cualquier intento de oposición o cuestionamiento. Como parte de esta desigualdad tenemos lo que Ricoeur conceptualiza como *fragilidad*, que no es más que una manifestación de la supuesta incapacidad “natural” que muchas mujeres tienen de dominar el lenguaje de la autonomía, es decir, de asumirse como *speaking subjects* (Anderson 143). Esta desigualdad entre los sexos que afecta de manera evidente a la mujer, es en palabras de Ricoeur, “a perverse cultural effect” que lleva a que las mujeres acepten ser expulsadas de la esfera del discurso (Ricoeur 76) y por lo tanto a rehusar el derecho a la agencia. Pero tiene además un efecto social y político importante porque la aceptación de la desigualdad como parte de la identidad de género implica “a specific form of power, a power-over that consists in an initial dissymmetric relation between of agent and the receiver of the agent’s action” (Ricoeur 76-77).

Cuando la desigualdad de género subyacente a la violencia doméstica se normaliza/naturaliza a través de narrativas tradicionalmente patriarcales tales como la iglesia, la familia, la escuela, el cine, la TV, las revistas femeninas, las amigas y vecinas, entre otros, adquiere una validez moral que se erige como fundamentación básica e incuestionable, difícil de alterar. En *Pared*, Mujer, la vecina de María Amparo, se cuestiona la incomprensible aceptación de su vecina: “MUJER – A veces me pregunto cómo puede resistir. De dónde saca fuerzas. Fuerzas para resistir y para no escupir al suelo, al cielo y a... A veces me pregunto cómo ha llegado hasta aquí. Y por qué. A veces me pregunto si la cultura y la educación cambian a la gente” (Pascual 46). Sin embargo, no hace nada por ayudarla porque ella también está reproduciendo, aunque de otra manera, su identidad como ser no autorizado cuya única opción es ver y callar. En los dos casos analizados hasta ahora, resulta claro que las víctimas no confían en sus propias capacidades para actuar, y la sociedad y cultura en la que viven, en lugar de autorizar y animar a las víctimas a actuar, les exige silencio y pasividad. En *Pared*, Mujer reconoce que tanto ella como el resto de los vecinos no han hecho absolutamente nada por ayudar a cambiar la situación de María Amparo o la de la vecina asesinada:

Pared

MUJER

Aquella noche de finales de verano... hablé con Amparo, sonaba en los pisos altos, no sé. Ella no había oído nada en su casa, ¿cómo puede ser? ... Y yo le dije, ella pedía ayuda, ella gritó policía, socorro.

Estaría borracha, no te preocupes, y si se queda es que le va la caña. (*Silencio*). [...] Me pregunto que hicieron esa noche los vecinos... Me pregunto si ellos también lloraron de rabia esa noche. [...] El vecindario no sabía nada, él parecía educado, amable. Nunca nadie pudo imaginarse un desenlace tan trágico. El presunto asesino ha pasado a disposición judicial. Y mientras me pregunto recorro los metros vacíos del salón. (Pascual 60-62).

Sin embargo, el caso de María Amparo (*Pared*) nos muestra que incluso las víctimas educadas dentro de la cultura de la desigualdad pueden desear el cambio, aunque no se atrevan a intentarlo:

Termino de poner la ropa y abro la puerta del lavavajillas... Y coloco los platos hondos, los lisos, los vasos, las tazas. ¿Por qué haces tanto barullo?, me grita desde el salón. Yo me quedo pensativa con los cuchillos de carne en la mano. [...] ¿Qué hay de cena?, vuelve a gritarme desde el comedor. Pero yo no he soltado todavía los cuchillos, están ahí. ¿Por qué no me largo, por qué aguanto aquí, por qué? ¿Estás tonta, que no respondes?, me dice desde la puerta. Filetes rusos, le digo, y los cuchillos se despegan de la piel. Y necesito salir, salir un rato... Puede que ahí afuera al menos pueda respirar un poco. (*Silencio*) (Pascual 50-52)

María Amparo sabe que la desigualdad de tareas entre ella, su esposo y su hijo, al igual que los malos tratos y las agresiones que recibe de ambos son injustificables. El trabajar fuera del hogar y ganar su propio dinero la han puesto en contacto con otro tipo de narrativas que la han llevado al menos a cuestionarse la justicia de su situación personal, lo que no sucede con Mercedes, la protagonista de *Como si fuera esta noche*, quien cada tres o cuatro semanas aceptaba repetir el patrón de abuso y violencia de su esposo.

Como si...

CLARA: La semana después de cada borrachera ocurría siempre lo mismo, como si se repitiera un ciclo inevitable. El sábado mi padre se pasaba todo el día acostado. [...] A media tarde, mi madre le preparaba caldo o zumo y me decía que se lo llevara. Recuerdo la habitación oscura a pleno día... Recuerdo el aire oliendo a alcohol... Durante siete días la casa se llenaba de paredes invisibles y mi padre se movía entre ellas rehuyendo nuestros ojos... Después, poco a poco, todo volvía a la tranquilidad... Eso siempre me sorprendía, que todo pudiera volver a estar como antes... No sé si yo podría soportar tanto como mi madre, no sé si merecería la pena soportar tanto como soportaba ella...

MERCEDES: Lo veo en sus ojos, en su voz, en sus manos; lo lamenta de verdad, no sabe cómo evitarlo, pero lo va a intentar, y termina llorando, lo va a intentar por mi bien, con todas sus fuerzas, por Clara y Pablo, y lo dice de verdad, yo sé que lo dice de verdad; pero no, él no necesita ayuda, él lo va a lograr solo, y lo dice de verdad... Por eso a los nueve o diez días, me obligo a creer que ya no va a suceder más... (118-120)

No obstante, el saberlo no es suficiente. En *Pared*, María Amparo sabe que el comportamiento de su esposo y de su hijo contra ella son totalmente incorrectos e inaceptables, pero no hace nada porque cree que no hay solución posible a su situación. Ricoeur nos dice que esta falta de agencia nos revela la conexión entre la afirmación y la habilidad para hacer algo: “the confidence I place in my power to act is a part of this very power. To believe that I can is already to be capable” (Ricoeur 76). Lo contrario es por consiguiente verdadero también; si la persona no tiene confianza en ella misma en cuanto a su capacidad para hablar y narrar, y por el contrario, opta por el silencio como parte de una estrategia narrativa de auto-devaluación, en realidad lo que está haciendo es afirmar una deficiencia en ella, que justifica su incapacidad para actuar: “To believe oneself unable to speak is already to be linguistically disabled, to be excommunicated so to speak” (Ricoeur 76-77). *Pared* nos transmite eficientemente la rabia y la impotencia de María Amparo ante las agresiones de su hijo; podemos sentir cómo se va llenando de ira, pero algo la retiene siempre, y esa fuerza que le impide actuar está anclada a una auto-devaluación aprendida desde que era muy pequeña, que funciona como una pared que detiene y contiene cualquier deseo de acción.

La imposibilidad de hablar y de narrar, que como se mencionó más arriba son dos aspectos implícitos en las *figures of fragility* de Ricoeur, de hecho están también presentes en Mujer, la otra protagonista de *Pared*, quien desesperada de

su papel de testigo silencioso, decide cambiarse de vivienda. Es así que tanto para María Amparo (*Pared*) como para Mercedes (*Como si fuera*), la incapacidad de narrar enmarca su incapacidad para actuar y constituye la esencia de su identidad de víctimas, además de que nos revela lo que Ricoeur propone como “the rootedness of narrative in memory” (Ricoeur 78), cuyo efecto más evidente es una dialéctica entre el sufrimiento y la inacción. Estas narrativas de la inacción, incrustadas en el imaginario colectivo, responden a “una lógica de dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” (Bourdieu 12); a su vez revelan un contrato social-cultural que banaliza la desigualdad y la discriminación contra las víctimas, normalizándolas como fenómenos culturalmente justificados y justificables.

Por desgracia, muchas veces la inacción de la víctima se transforma en tragedia y como señala Clara, la hija de Mercedes, “Es entonces cuando la prensa se conmueve ante ‘este nuevo caso de violencia doméstica’” (116). La muerte de Mercedes, como la de cientos de mujeres en España, se narra entonces como un crimen pasional, es decir, un homicidio provocado por la pasión y furia irrefrenables de un hombre, quien pasará sólo unos cuantos años en la cárcel ya que la supuesta pasión violenta presupone tácitamente una especie de inevitabilidad característica de la “masculinidad”: “CLARA: Durante el juicio, el agresor declaró: ‘No recuerdo nada... no recuerdo... Sólo sé que fue un accidente’” (*Como si fuera* 116). En *Pared*, resulta también chocante que ninguno de los vecinos de María Amparo, incluida Mujer, hayan hecho nada para evitar la muerte de la vecina y que la furia del hijo sea parte de un hecho de la vida que aparentemente no puede ser alterado: “MARIA AMPARO: El chico siempre vuelve del trabajo así, imposible... Hace mucho que soportarnos es un esfuerzo. Hace mucho que le grita y le contesta a su padre” (Pascual 60). Todos en el edificio han escuchado las agresiones que María Amparo soporta, pero tampoco nadie hace nada. La “inevitabilidad” que cubre a la víctima, ese *fatum* del que hemos hablado en otras ocasiones, esconde una complicidad de una buena parte de la sociedad, lo que nos afirma una aceptación tácita de las narrativas de discriminación y de violencia por parte de la colectividad. De acuerdo con Ricoeur, “People do not simply lack power, they are deprived of it” (Ricoeur 76). La importancia de obras como *Pared* y *Como si fuera esta noche* reside en su capacidad para exhibir la complicidad de la familia, las amistades, la iglesia y otros agentes.

Las historias de *Morir de amor*⁶(2013) de Diana de Paco y *Defensa de dama* (2005) de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, aunque también incluyen

⁶ Diana de Paco Serrano es una joven dramaturga española y además, es Doctora en Letras Griegas Clásicas. Entre sus obras sobresalen *Espérame en el cielo o mejor..., no*. En 2008 ganó el

personajes víctimas, representan un cambio cualitativo importante en el tipo de narrativas que se crean acerca de la problemática y de las posibilidades de sus personajes. *Morir de amor* es un monólogo en el que la protagonista, Miriam, en respuesta a la última agresión física de su marido golpeador (al que nunca vemos, pero supuestamente yace en el lecho con ella), lo mata durante un acto sexual en el que le unta aceite de almendras, a las que él es alérgico, como parte de un supuesto juego sexual. El cambio de narrativas se da en más de un sentido; por un lado, vemos a una Miriam totalmente convencida de su valía personal, que actúa y decide poner fin a su situación de subordinación y abuso; por otro lado, la ironía, el humor negro y el erotismo que permean toda la obra enmarcan una toma de posición y un empoderamiento de la protagonista, quien enfrenta de esta manera la superioridad (supuesta) del esposo. Mientras mantiene una relación sexual con el marido golpeador, Miriam le/nos cuenta las experiencias y gozos eróticos que ha vivido con otros hombres, en el avión que la ha llevado a Londres, en un claro intento de desquite. Él le responde con un golpe más pero es ella la que al final lo mata con el aceite de almendras, aunque el golpe que él le ha dado antes, termine por matarla también.

Los cambios que podemos percibir en esta historia abarcan también el dominio de lo ético. Esta historia presupone un cambio en el nivel deontológico, ya que la protagonista ha decidido que ya no hay otra mejilla que poner, las narrativas que por años la hicieron soportar todas las agresiones del esposo ya no son válidas y finalmente, ha podido poner en tela de juicio la supuesta dicotomía él-superior-dominante/ella-inferior-subordinada. Dramáticamente hablando, es a través del manejo magistral de la ironía que la historia de Miriam construye una pasión negativa lo suficientemente poderosa para desplazar y aniquilar una percepción dominante del mundo (Hutcheon 28). Esta pasión negativa resulta altamente eficiente porque desautoriza y desbanca los mensajes de resignación, indefensión y silencio de los que hemos hablado antes y abre un espacio amplio para la dignidad y la autoafirmación personales de las mujeres víctimas de la violencia doméstica.

Asimismo, es importante hacer notar que el empoderamiento del que Miriam hace gala en esta historia ha sido inspirado por otras historias de mujeres en la misma situación que ella, en las cuales las protagonistas se rebelan ante su destino de víctima y deciden contraatacar a sus agresores, una vez más, de formas cómicas, creativas y siempre en una situación erótica. Una de las historias es la de una mujer que en el acto sexual intenta asfixiar a su pareja agresora entre sus

Premio a la mejor obra, por *Obsession Street* en el Festival de teatro de Valencia. *Morir de amor* es una obra todavía inédita y agradezco a Diana todo su apoyo en la obtención de esta y otras de sus obras.

grandes senos y la otra historia es la de una mujer que mata a su pareja golpeadora con un veneno que se unta en su vagina:

Bueno pues esta chica intentó asfixiar a su marido metiéndole la cabeza entre los pechos mientras hacían el amor... ¿Te imaginas? ¡uy qué risa me da! Ella dice que era la forma más dulce de matarlo! Es que me parto de risa cariño, sé que no debería, pero no lo puedo evitar... (*Mira, mira. Hace el gesto de apretarse los pechos con los brazos*), ¿se empalmaría? El marido, digo, mientras se asfixiaba...La verdad es que, en cierto modo, la chica tenía razón, si tenía que morir, mejor entre los pechos, ¿no? En la cama... ¿Y esa otra de Brasil? Uy, cariño, aquella brasileña que se puso veneno en el..., aquí, en el..., cariño en el chi... en el poto...En el coño, cariño, para que él se envenenara mientras... ya sabes... ¡Ay que ver qué ideas! También ésta... le podía haber dado una infección ahí bajo... (De Paco 2).

No hay solución fácil ni final feliz en la historia de Miriam, pero hay una víctima que antes de morir conquista su autonomía para actuar y terminar esa relación desigual, lo que sin duda nos permite ver finalmente una evolución en el personaje de víctima.

Defensa de dama es la historia de María, una joven mujer treintañera, quien en su adolescencia ha sido víctima del abuso sexual paterno y posteriormente de la violencia de su esposo, Ulises. Éste en su última crisis de frustración, la viola reiteradamente, la golpea con puños y patadas en cabeza, tórax y abdomen y la deja inconsciente por toda una noche. María termina en el hospital con traumatismos muy graves y denuncia a Ulises quien, tras pasar tres años en la cárcel, regresa al hogar conyugal ya que según los jueces, “(*Leyendo*)... no es presumible el riesgo de nuevas agresiones” (Carmona & Hinojosa 21). Pero María sabe que Ulises no ha cambiado en absoluto y que su regreso va a significar más de lo mismo. Resulta estremecedor el realismo que permea toda la obra en la que los autores no nos han ahorrado ningún detalle de violencia, ni tampoco el miedo, la rabia y la desesperación de María. El ambiente sofocante en el que nuestra protagonista vive de inmediato permea en el lector/espectador: María vive una especie de callejón sin salida, debido a la falta de recursos económicos y laborales, lo que la obliga a depender de su padre, quien abusó de ella cuando muy joven. Después de que casi muere por la agresión de su esposo, ella regresa a vivir con el padre porque la casa es de él, y porque está muy enfermo y requiere de sus cuidados. No obstante, después de la última paliza que casi la mata, María ha decidido que no quiere ser una víctima otra vez, por lo que

planea la muerte de Ulises de tal manera que, en esta ocasión, no haya duda alguna de que ha sido culpa de Ulises.

La decisión de María de tomarse la justicia por su mano es uno de las propuestas claves de la obra y nos revela la ineficiencia legal/institucional de las instancias que supuestamente se han creado a partir de 2004, en España, para proteger a las mujeres víctimas de este tipo de violencia. Hay sin duda una predisposición institucional a minimizar la ilegalidad y la criminalidad de las agresiones de los golpeadores y María lo sabe muy bien:

(MARÍA recitando un reporte judicial sobre su caso)

MARIA.- Por otra parte, aunque el grado de violencia empleado por el procesado pueda considerarse como sobredimensionado e innecesario, no parece que tal exceso presente aspectos que fueran especialmente vejatorios para la dignidad personal de la agraviada ni que sufriera por ello un trato significadamente degradante. (Carmona & Hinojosa 51)

Asimismo, la salida anticipada de la cárcel de Ulises es otra prueba de que el sistema legal y judicial no considera este tipo de abusos y arbitrariedades contra las mujeres un crimen serio. Por supuesto, los mensajes que se desprenden de este tipo de historias tienen implicaciones sociales y culturales graves, porque no sólo no reconocen abiertamente la ilegalidad y criminalidad implícitas en este tipo de violencia, sino que además, el sesgo demuestra que es el hombre el que en última instancia tiene a la ley de su lado⁷.

Las implicaciones de la historia de María y las acciones que lleva a cabo para dejar de ser una víctima son sin duda controversiales, sobre todo éticamente. Por un lado, quienes defienden y salvaguardan la legalidad sobre los casos individuales de los ciudadanos, de inmediato argumentarían que lo que ha hecho María, deshacerse de su marido golpeador para siempre, es un acto ilegal y criminal, que desautoriza a nuestra protagonista y complica aún más la complejidad de su caso. Pero siempre hay más de una interpretación posible: María ya ha vivido el papel de víctima, ha estado a punto de morir, ha sufrido la violencia física, sexual y emocional que su esposo le ha infringido y el Estado no la ha apoyado para castigarlo como merece. Lo más importante en esta historia es que María no está dispuesta a seguir siendo una víctima. Una vez más estamos ante una historia en donde el sexo se convierte en parte del plan para cambiar las cosas. María engaña a Ulises y a su padre al fingir aceptar el regreso con

⁷Este tipo de injusticias fueron tratadas dramáticamente por Lidia Falcón en la obra *Falsas denuncias*, en donde la dramaturga feminista satiriza el claro sesgo sexista que permea todo el sistema legal y judicial español.

sumisión. Y se asegura de que la gente tenga esta impresión de haber aceptado el retorno del esposo golpeador y que los vea como una pareja que está celebrando el regreso de Ulises. Cuando éste cae al suelo de la cocina, a su regreso de la 'celebración', completamente borracho y pierde el conocimiento, María abre el gas de la estufa, cierra la puerta de la cocina, abre las ventanas de su cuarto y deja que Ulises muera envenenado.

ULISES (muerto)- Y ahí me quedé, con el gas metiéndoseme en los pulmones. [...] A las nueve (María) se levantó, cerró las ventanas, bajó a la cocina y me encontró tieso... Llamó a urgencias, que lo único que pudieron hacer fue certificar mi defunción, y vino la policía, el juez... María estuvo fantástica. Explicó la ilusión con que nos habíamos reencontrado, que íbamos a volver a empezar... Nos había visto mucha gente... Fue muy convincente... ¡Qué tía! Tuvo cojones... Si ella no lo hubiera hecho, la habría matado yo. Lo tenía muy claro. Seguramente lo hubiera hecho esa misma noche. Estaba borracho. Hubiera sido un atenuante. (Carmona & Hinojosa 69-70)

La dialéctica de poder e impotencia que está detrás de todas las historias de violencia doméstica queda totalmente desautorizada en ésta. María quiere, puede, actúa y deja de ser una víctima, para convertirse en una héroe. Su destino, una vez que Ulises regresara, iba a ser una historia de horror, violencia e indignidad. María decide rescribir su destino y al hacerlo, ha combatido el *fatum* y ha ganado:

MARÍA.- ¿Le viste la cara? Murió sintiéndose el dueño del mundo. ¡Así se pudra...! (*Bebe*) Pensar que antes de que me mandara al hospital nunca me atreví a denunciarlo... Y siempre perdón después de cada paliza, y siempre vuelta a las andadas. Y yo, sin atreverme a respirar por no molestarle, diciéndome a mí misma que sería la última vez y que todo iba a cambiar..., pero cada vez más incapaz de hacer nada... (73).

Defensa de dama es una obra que ya no habla de víctimas de violencia, sino de la necesidad de las mujeres de construir la confianza en sí mismas para actuar y de la necesidad de que la sociedad reconfirme y apoye esta confianza. María sigue con su vida y sobre todo, con la certeza de ser una persona con el poder de decidir por sí misma.

La decisión de incluir *Whatsapp* de Juana Escabias⁸, la última obra de este análisis, responde a dos motivos principales: por un lado, nos ayuda a derribar la percepción de que la violencia de género es un fenómeno que sólo se da entre parejas adultas. Por el otro lado, porque nos revela una modalidad de violencia totalmente nueva: la violencia virtual. Se trata de una obra inédita que fue estrenada en Madrid, en noviembre de 2014, como parte de los eventos para apoyar el Día Mundial contra la Violencia de Género. La historia sucede en un medio virtual muy popular entre los usuarios de teléfonos inteligentes, el Whatsapp. Es una historia totalmente contemporánea que refleja la actualidad más contundente. Las protagonistas virtuales son tres amigas adolescentes, Beti, Nina y Mila, que están planeando vía Whatsapp, un “fiestorro” para celebrar el cumpleaños número diez y seis de Beti, así como el hecho de que las tres amigas tienen ya la misma edad. Planean “colarse” en una discoteca utilizando carnets de identidad que no son los suyos. El plan se viene abajo porque Beti, la cumpleañera, decide no ir con sus amigas ya que su novio Rubén, un joven cinco años mayor que ella, manipulador y prepotente, se lo impide: “NINA.- ¿Otra vez estás con él? BETI.- Me llamó en finde pasado. MILA.- Pasa olímpicamente de ese tío. BETI.- No puede vivir sin mí. NINA.- Que le den. MILA.- No la vuelvas a joder. BETI.- No puede vivir sin mí. MILA.- Otra vez no. NINA.- Tía, espabila” (Escabias 2). Mila y Nina no pueden entender la dependencia enfermiza que su amiga Beti tiene hacia Rubén, quien la manipula y la maltrata sin ningún miramiento. Ambas amigas se oponen a la relación, porque saben que le hace daño a Beti, pero ésta no puede escapar del maltrato psicológico y emocional del que es víctima. Rubén se ha enterado de que Beti y sus dos amigas, Nina y Mila, planean ir a una discoteca para celebrar el cumpleaños de Beti y decide boicotearles el plan. Lo primero que hace es no llamar a su chica, quien está esperando la llamada ansiosamente. Desesperada, Beti le manda *textos* para reclamarle.

Viernes 4 de febrero,

9:30 horas

BETI.- No me has felicitado.

RUBÉN.- ...

⁸ Actriz, directora de escena, dramaturga, narradora y docente. Entre sus obras más recientes sobresalen *Nueve mujeres infieles* y *La fiesta*. Agradezco enormemente la generosidad de la autora de hacerme llegar el manuscrito de la obra, así como los videos de su representación.

Viernes 4 de febrero,

10:03 horas

BETI.- Estás ahí? No me has felicitado.

RUBEN.- ¿Para qué?

BETI.- Es mi cumple.

RUBÉN.- Lucas me ha dicho que su hermana se va de fiesta contigo.

BETI.- Y también viene Mila.

RUBÉN.- Esas dos calientapollas.

BETTY.- Nos vemos este finde? El sábado o el domingo.

RUBÉN.- Hoy mejor.

BETI.- Hoy no puedo.

RUBÉN.- Ah, claro, te vas de fiesta.

Una vez que Beti ha entrado en el juego de Rubén, éste deja de contestarle su textos por un buen rato, hasta que finalmente Beti cancela el plan con sus amigas, quienes están muy decepcionadas con ella. Luego, desesperada, Beti sigue enviándole textos a Rubén, quien finalmente decide contestarle:

Viernes 4 de febrero
22 horas.

BETI.- Estoy en casa. No estoy en la disco.

RUBÉN.- ...

BETI.- Estoy en casa.

RUBÉN.- Cómo sé que no me engañas?

BETI.- Llama a casa.

RUBÉN.- Puedes tener la llamada desviada.

BETI.- ESTOY EN CASA

RUBÉN.- ...

BETI.- PORFAVORPORFAVOR. ME TIENES QUE CREER.

RUBÉN.- ...

BETI.- Nos vemos esta noche? Estoy en casa.

RUBÉN.- ...

BETI.- Quedamos este finde?

RUBÉN.- Demuéstrame que te importo de verdad.

BETI.- No he salido a bailar.

RUBÉN.- Y te arrepientes?

BETI.- No.

RUBÉN.- Seguro que te arrepientes.

BETI.- NO

RUBÉN.- Prefieres a tus amigas. Prefieres a todo el mundo antes
que a mí.

BETI.- Nos vemos esta noche? O este finde?

RUBÉN.- Tienes que demostrarme que te importo de verdad.

BETI.- Esta noche te convengo. Nos vemos en media hora.

RUBÉN.- ...

BETI.- Por qué no hablas?

RUBÉN.- ...

BETI.- Por qué no hablas?

RUBÉN.- ...

BETI.- POR QUÉ NO HABLAS, JODER

22,30 horas.

Viernes 4 de febrero

BETI.- ¿Estás ahí?

Viernes 4 de febrero

23 horas.

BETI.- Háblame.

Viernes 4 de febrero

23,05 horas.

BETI.- Háblame, porfavorporfavor.

Viernes 4 de febrero

23,06 horas.

BETI.- ¿Estás ahí?

La historia nos muestra que a pesar de toda la modernidad en la que han crecido las nuevas generaciones del siglo XXI, las narrativas de poder, dominación, subordinación y dependencia siguen siendo las mismas, aunque ahora se lleven a cabo en el mundo virtual. Pero esta historia nos revela además un fenómeno cada vez más alarmante: la violencia de género entre adolescentes y jóvenes. Una vez más encontramos que las conductas de sumisión y abuso se ven reforzadas, según los expertos, tanto por lo que los jóvenes ven en su entorno social más inmediato (familia y barrio), como por las historias que consumen a través del cine y de la televisión, en donde las temáticas usualmente implican narrativas de desigualdad y sumisión por parte de las mujeres (Tobella n/p).⁹ Lo más irónico de esta historia es que el whatsapp, un medio virtual ultramoderno, pensado para facilitar la comunicación inmediata y prácticamente omnisciente, se vuelve el espacio ideal para ejercer el control sobre las chicas y someterlas a todo tipo de violencias,

⁹ “Los centros de atención a malos tratos coinciden en que cada vez son más jóvenes las chicas que acuden a pedir ayuda. Las causas judiciales por este motivo aumentan entre los más jóvenes, según la Fiscalía de Menores. Aunque la mayoría de las víctimas adolescentes tienen entre 15 y 17 años, los puntos especializados llegan a recibir a niñas de 12 y 13... las nuevas tecnologías emergen como una nueva herramienta de vigilancia. ‘Ejercen un control agobiante para las chicas. A través de Whatsapp o Facebook pueden saber en todo momento dónde están, qué están haciendo y con quién. Las hostigan pidiéndoles pruebas: si dicen que están viendo la televisión, les piden qué película echan en un canal, y si les cuentan que están en el baño, las obligan a tirar de la cadena para demostrarlo. Esto es algo que no pasa con las víctimas más mayores’, explica Susana Martínez Nobo, presidenta de la Comisión para la Investigación de Malos Tratos a Mujeres, que aclara que pese a que estos medios también están al alcance de los mayores, no los usan tanto” (Tobella n/p)

dentro de la más absoluta privacidad. En cierto sentido, podemos decir que la realidad virtual ha construido paredes mucho más gruesas, ideales para esconderlo todo, incluidos los casos de violencia doméstica/de pareja, con la diferencia de que nadie puede ser testigo de los abusos, como de hecho sucede con las amigas de Beti, quienes no sabían que su amiga había retomado la relación con el novio abusador. La víctima de violencia en este caso está mucho más aislada que lo que las mujeres lo están dentro de sus casas.

Finalmente, podemos decir a modo de conclusión que ya es tiempo de rescribir nuevas historias si queremos que el personaje de víctima femenina deje de tener un papel estelar en las historias cotidianas. Tenemos que ayudar a combatir las narrativas que falazmente unen la sumisión y la desigualdad a un equivocado concepto de amor, o aquellas que refuerzan la ‘natural’ desigualdad de la mujer frente al hombre. Es tiempo de cuestionar el valor de la tradición, sobre todo cuando se erige como la fuerza que justifica y mantiene prácticas que son simplemente inaceptables. Junto con los esfuerzos teatrales por exhibir el problema y crear conciencia, sin duda importantes y necesarios, habría que empezar a promover nuevas fábulas con propuestas diferentes, que nos presenten nuevos modelos de mujer y nuevos modelos de hombre, y sobre todo, nuevas opciones de relaciones posibles, basadas en el respeto al otro.

Obras citadas

- Anderson, Pamela Sue. "Ricoeur and Women's Studies: On the Affirmation of Life and a Confidence in the Power to Act." En *Ricoeur Across the Disciplines*. Ed. Scott Davidson. New York: Continuum Books, 2010. Ebook.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000. Print.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*.
<http://www.comedias.org/calderon/medhon.pdf> 15 de julio de 2014.
- Carmona, Isabel & Joaquín Hinojosa. *Defensa de dama*. Madrid: Fundación Autor, 2005. Print.
- De Paco Serrano, Diana. *Morir de amor*. Manuscrito. Word Document, 2013.
- "Declaración sobre la violencia contra la mujer." En *Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en la 85 Sesión plenaria del 20 de diciembre de 1993*.
http://www2.ohchr.org/spanish/law/pdf/mujer_violencia.pdf. 6 de junio de 2014.
- Escabias, Juana. *Whatsapp*. Manuscrito. Word Document, 2013.
- Fialdini Zambrano, Rossana. "La mujer como víctima en Heridas de Adolfo Simón y Morir de amor de Diana de Paco." En *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*. Eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Jesús Pérez Magallón y Francisco Estévez. Valladolid: Ed. Verdelis, 2014. Print.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Jaume Soriano – "Las mujeres ante la información sobre violencia de género." *Sphera Pública 4* (2004): 151-170.
<http://www.redalyc.org/pdf/297/29700410.pdf> 6 de junio de 2014.
- Morales, Gracia. "Como si fuera esta noche/Bésame mucho." En *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope & Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Itziar Pascual y Gracia Morales. Trad. Emmanuelle Garnier. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. Théâtre de la Digue, 2004 : 94-132. Print.

- Pascual, Itziar. "Pared/Le mur." En *Pared-Le mur / Père Lachaise-Père Lachaise*. Trad. Emmanuelle Garnier. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. Théâtre de la Digue, 2006: 34-84. Print.
- Porter, Elisabeth. *Women and Moral Identity*. North Sydney: Allen & Unwin Pty LTD, 1991. Print.
- Ricoeur, Paul. "Autonomy and Vulnerability". En *Reflections on The Just*. Trans. David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2007: 72-90. Print.
- Simón, Adolfo (Coord.). *Heridas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid & Mundos de Mujeres, 2008.
- Tobella, Alba. "La violencia machista sobrevive en las parejas más jóvenes." *El País*. 28 de mayo de 2013.
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/05/28/actualidad/1369764459_765429.html 30 de julio de 2014.
- "Violencia contra la mujer." En *Organización Mundial de la Salud/Centro de prensa*. Nota descriptiva # 239.
<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/> 20 de mayo de 2014