

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Máster en Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo

ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA MACHISTA, EL ABORTO Y LA VIOLACIÓN EN LA ESCENA EUROPEA

No sólo duelen los golpes, I Told My Mum I Was Going On An R.E.

Trip... y Consent como objetos de estudio

De Irene María Sánchez Sánchez

Tutora: Dra. Raquel García-Pascual

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

Convocatoria de Junio, 2018/2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
SOBRE EL SELITEN@T.....	3
CAPÍTULO 1: Objetivos y metodología	6
1.1 PLANTEAMIENTO	6
1.2 MOTIVACIÓN PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA	7
1.4 OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	10
1.5 METODOLOGÍA	11
CAPÍTULO 2: Marco teórico y estado de la cuestión	13
2.1 MARCO TEÓRICO	13
2.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	29
CAPÍTULO 3: <i>No sólo duelen los golpes (2003) de Pamela Palenciano</i>	45
3.1 PAMELA PALENCIANO: (RE)PRESENTACIÓN AUTOBIOGRÁFICA	45
3.2 DEL AMOR ROMÁNTICO A LOS MALOS TRATOS.....	53
CAPÍTULO 4: <i>I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip... (2017) de Julia Samuels</i> 63	
4.1 TEATRO COMO TRIBUNA DE DEBATE: TEATRO VERBATIM	63
4.2 EL TABÚ DEL ABORTO EN EL TEATRO.....	70
CAPÍTULO 5: <i>Consent (2017) de Nina Raine</i>	87
5.1 JUSTICIA PÚBLICA Y PRIVADA.....	87
5.2 LA ESPECTACULARIDAD DEL SER HUMANO	104
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	122
FUENTES PRIMARIAS	122
FUENTES SECUNDARIAS	123
ANEXO GRÁFICO	131

INTRODUCCIÓN

SOBRE EL SELITEN@T

El presente Trabajo Final de Máster (en adelante TFM), tutelado por la profesora Dra. Raquel García-Pascual, se inserta en las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el Dr. José Romera Castillo. Este centro fue creado por dicho profesor en el año 2001 y desde entonces ha realizado una amplia producción de trabajos de investigación en diferentes campos:

- Reconstrucción de la vida escénica de los siglos XIX, XX y XXI, que se inserta dentro de la categoría de Estudios sobre teatro.
- Lo autobiográfico en la Literatura Contemporánea.
- Literatura del Siglo de Oro, Moderna y Contemporánea.
- Literatura, Teatro y Nuevas Tecnologías.
- Literatura, Teatro y Cine.
- Enseñanza de la Lengua y la Literatura.

Todos estos ámbitos se estudian desde diversas perspectivas, desde la semiótica, hasta la comparativa, histórica-literaria, sociológica o psicológica. Así, los objetivos principales del SELITEN@T son:

- Fomentar las labores de investigación sobre las teorías y metodologías aplicadas a la comunicación literaria y la semiótica teatral.
- Reconstruir de la vida escénica española en los siglos XIX, XX y XXI en Europa e Iberoamérica.
- Promover la investigación sobre la escritura autobiográfica.
- Estudiar la literatura y el teatro en diversos idiomas, pero esencialmente en español.
- Estudiar los nuevos procesos de creación literaria, así como su difusión y su recepción en la era de las nuevas tecnologías.
- Impulsar labores de investigación interdisciplinares en los ámbitos de la literatura, el teatro, el cine y las nuevas tecnologías.
- Formar a nuevos investigadores de Doctorado, crear nuevos equipos de investigación y cooperar con otros Centros de Investigación a nivel mundial.

- Organizar y dirigir congresos internacionales una vez al año sobre un tema que se haya estudiado poco en España y publicar las Actas de Congreso de éstos.
- Realizar otras publicaciones a través de la revista Signa, publicar tesis de doctorado, textos literarios y teatrales, o críticas literarias.
- Impartir cursos y conferencias sobre diversos temas relacionados con las actividades del Centro SELITEN@T.

Para obtener más información sobre los ámbitos de investigación y los objetivos del Centro, puede consultarse la página web del SELITEN@T: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>.

Por la naturaleza y el tema tratado en el presente TFM, nuestro trabajo de investigación se inscribe dentro de los Estudios de teatro, ámbito en el que el profesor Dr. José Romera Castillo ha publicado documentos de gran interés para el presente TFM como los Estados de la Cuestión sobre “Teatro y SELITEN@T”, “Teatro en los inicios del Siglo XXI”, “Dramaturgas (Siglos XX y XXI)”, todos ellos accesibles en la red a través de https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

Mencionar, también, otros trabajos por el Dr. José Romera Castillo: “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, publicado como “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista Signa. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (Eds.), *Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Ciudad Real: Ñaque, 2010, pp. 338-357; y “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, versión ampliada en Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid: UNED, 2011, pp. 381-411.

Cabe destacar, además, las labores de investigación de la directora del presente TFM, la profesora Dra. Raquel García-Pascual, en los ámbitos del teatro español (textos y representaciones) de los siglos XX y XXI; el teatro español creado por mujeres (siglos XX y XXI) y los estudios de género. Junto a los numerosos artículos de investigación, hay que destacar su colaboración en obras colectivas como “Violencia de género en el teatro de autoría masculina: proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)” en Suárez-Villegas, Juan-Carlos, Irene Liberia Vayá, Belén Zurbano-Berenguer *I Congreso Internacional de Comunicación y Género*.

Libro de Actas: 5, 6 y 7 de marzo de 2012. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2012, pp. 158-175, o “Teatro español de las últimas décadas ante la prostitución y la trata de mujeres con fines de explotación sexual” en Hartwig, Susanne, *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, 2017, pp. 127-144.

Entre las publicaciones propias, mencionar, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006; *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Castalia, 2011 y un libro colaborativo, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Coord. por José Nicolás Romera Castillo; Francisco Gutiérrez Carbajo (col.), Raquel García Pascual (col.), Editorial Verbum, 2017.

El presente TFM versa sobre el teatro contemporáneo creado por mujeres en el ámbito europeo, centrándose en la dramaturgia española y británica, a través del cual llevará a examen los tabúes que afectan directamente a la mujer. Así, se propone un análisis de cómo los temas del aborto, la violencia machista y la violación se conjungan en el ámbito escénico para el cual tomará como objeto de estudio las obras dramáticas *No sólo duelen los golpes* (2003), *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...* (2017), y *Consent* (2017).

CAPÍTULO 1: Objetivos y metodología

1.1 PLANTEAMIENTO

El presente Trabajo Final de Máster estudiará los tabúes de las mujeres en la escena contemporánea europea (siglo XXI). Estos tabúes son el aborto, la violencia machista y la violación, teniendo como objeto de estudio las siguientes obras teatrales escritas y adaptadas por dramaturgas españolas e inglesas:

- *No solo duelen los golpes* (2003), monólogo escrito e interpretado por Pamela Palenciano, a través del cual relata su propia historia autobiográfica sobre el amor romántico, la violencia machista y el sistema patriarcal.
- *I Told My Mum I was Going On An R.E. Trip...* (2017) de Julia Samuels, que versa sobre el tabú del aborto en mujeres adolescentes de diferentes nacionalidades, especialmente británicas, asiáticas y africanas.
- *Consent* (2017) de Nina Raine y la adaptación española, *Consentimiento* (2018), de Magüi Mira y Lucas Criado, que habla del tema de la violación tanto fuera como dentro del matrimonio. Explora, además, otros aspectos como la empatía, la infidelidad, el aborto y, por supuesto, el consentimiento sexual.

Para abordar dicho estudio y cumplir con los objetivos de investigación, se hará un análisis pormenorizado del texto y de las primeras representaciones de las tres obras anteriormente mencionadas. En cuanto al texto dramático, se usarán las versiones indicadas:

- Palenciano, Pamela e Iván Larreynaga, *Si es amor, no duele*, 6ª Ed, Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Samuels, Julia, *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
- Raine, Nina, *Consent*, Londres: Nick Hern Books, 2018¹.

Por la naturaleza performativa de los espectáculos se hará un análisis de la puesta en escena de dos de las obras y la producción audiovisual de una, a través de las siguientes grabaciones:

¹ Puesto que el texto de la adaptación al español de *Consent* actualmente no se ha publicado, el estudio textual se hará a través de la versión en inglés de la obra: Raine, Nina, *Consent*, Londres: Nick Hern Books, 2018.

- *No solo duelen los golpes*. De Pamela Palenciano, Int. Pamela Palenciano, Espai Cultural Montbarri, Montornès del Vallès, 21 de noviembre de 2016.
- *Consent*. De Nina Raine, Dir. Roger Michell, Int. Priyanga Burford, Pip Carter, Ben Chaplin, Heather Craney, Daisy Haggard, Adam James y Anna Maxwell Martin, Dorfman Theatre, Londres, 9 de mayo de 2017.
- *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip....* De Julia Samuels, Int. Emma Burns, Jamie-Lee O'Donnell, Aizah Khan and Dorcas Sebuyange, Prod. BBC, 20 Stories High, Contact y Battersea Art Centre, 29 de enero de 2018².
- *Consentimiento*. De Nina Raine, Dir. Magüi Mira, Trad. Lucas Criado, Int. David Lorente, Nieve de Medina, María Morales, Jesús Noguero, Candela Peña, Pere Ponce y Clara Sanchis, Teatro Valle-Inclán, Madrid, 21 de marzo de 2018.

1.2 MOTIVACIÓN PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA

La elección del tema propuesto para el presente TFM está motivada tanto por la actualidad del interés sociológico y político de los roles de género en diferentes ámbitos de la sociedad – sobre todo, en el teatro – como la curiosidad personal de estudiar la escenificación de los tabúes femeninos como el aborto, la violencia de género y la violación a través de dramaturgias femeninas a nivel europeo. Se han elegido los tres tabúes anteriormente mencionados debido a los diferentes acontecimientos sociales y políticos ocurridos en los últimos años a nivel mundial, pero especialmente en el territorio español y anglosajón.

En primer lugar, la violencia machista es uno de los problemas más antiguos y arraigados de la sociedad. En países tan avanzados y desarrollados, como el Reino Unido, la mujer fue, legalmente, propiedad del hombre hasta bien entrado el siglo XX, pudiendo el marido hacer lo que se le antojara con su mujer. Con “antojara” nos referimos a cualquier acto desde la más tierna muestra de amor hasta el propio acto cruel de arrebatarse la vida a su mujer sin que esto fuera, explícitamente, un acto ilegal (Baronesa Kennedy QC, 2017, Doc. N° 1: s/p). Esto nos da medida de la desigualdad o, como prefiere Pamela Palenciano, de la falta de *equidad* (Scouts, 2017: s/p)

² La obra *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip....*, además de ponerse en escena en varias ocasiones, fue convertida en una miniserie por la BBC (British Broadcasting Corporation). En el presente TFM se toma como objeto de estudio la miniserie por la imposibilidad de obtener acceso a una grabación de la puesta en escena.

entre los géneros masculino y femenino, que han llevado a un alarmante número de mujeres maltratadas tanto física como psicológicamente. En España, casi 1000 mujeres desde 2003 han fallecido a mano de sus parejas/exparejas³, pero ¿cuántas siguen vivas en el calvario de los malos tratos? Y aún peor, ¿cuántas no son conscientes todavía de que están siendo maltratadas? Quizás nunca lo lleguemos a saber. La ONU estimó el pasado año que menos del 40% de las mujeres de todo el mundo que han sufrido o sufren algún tipo de agresión física, psicológica o sexual han denunciado los hechos. El principal motivo: el miedo a las represalias⁴. Esto ha generado un gran movimiento social, especialmente femenino, que lucha por la erradicación de las diferencias de género, así como de la violencia machista.

En segundo lugar, el aborto es, todavía, uno de los temas más controvertidos a nivel mundial, así como uno de los principales tabúes de la mujer. Como apunta Brooks, organización británica centrada en la salud y el bienestar sexual de jóvenes menores de 25 años, muchas mujeres tienen abortos, por lo que no existe una categoría discriminatoria de *mujeres que han tenido un aborto*⁵. Factores históricos, políticos, sociales y, sobre todo, religiosos, han generado el debate de la legalización o prohibición del aborto. A pesar de que éste está contemplado por los gobiernos de diferentes Estados ya desde el siglo XIX, hoy en día, todavía muchos países tienen políticas extremadamente restrictivas, si no prohibitivas. La reciente legalización del aborto en Irlanda el pasado año (De Salas, 2018: s/p), el cambio del Gobierno del PP de la actual Ley del Aborto en España a una más restrictiva (Ley Orgánica 11/2015 de 21 de septiembre, para reforzar la protección de las menores y mujeres con capacidad modificada judicialmente en la interrupción voluntaria del embarazo) y los polémicos recortes del presidente estadounidense Donald Trump sobre el programa *Planned Parenthood* (Belluck, 2019: s/p) han suscitado gran controversia, sobre todo, en los grupos sociales femeninos y feministas, en favor de políticas más permisivas basadas en la posibilidad de la mujer de decidir sobre su cuerpo.

Por último, y muy ligado a los temas anteriores, la violación es, cada vez, un acto más polémico y estigmatizado. Desde el muy debatido y ya demasiado mediático incidente de “La Manada” se ha puesto muy en entredicho el concepto de “consentimiento”. Para la víctima, decir “no” implica “no consentir”, pero para el agresor este adverbio de negación no significa nada y se

³ https://elpais.com/politica/2018/07/19/actualidad/1531992228_517680.html Accedido el 18 marzo de 2019.

⁴ <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/mujer/violencia-de-genero-2018/> Accedido: 18 marzo, 2019.

⁵ Véase <https://www.brook.org.uk/your-life/abortion> para más información sobre Brooks.

crea con el derecho de trasgredir la decisión de la víctima. Esta imposibilidad de definir si hubo consentimiento o no, hace que la Justicia tenga que actuar. Sin embargo, lejos de arrojar luz a los hechos, los oscurece aún más, llegando a ser una institución quien decide si hubo consentimiento o no. Magüi Mira se pregunta ¿Por qué decide la Justicia si hubo consentimiento o no si quién ha sido violado es la víctima y no la Justicia? (Echevarría, 2018). Alex McBride, abogado criminalista británico, nos pone sobre la mesa unas cifras chocantes: Cada año hay casi 100.000 casos de violación en el Reino Unido, de los cuales el 85% son mujeres y el 15% hombres. Es decir, en un año, en el Reino Unido, se violan, aproximadamente, a 11 personas en 1 hora (McBride, 2017, Doc. Nº 2: s/p).

Basándonos en las características propias y la especificación de los estudios de posgrado cursados – *Máster Universitario en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo* con especialización en Multiculturalidad Teatral Europea – para el que se realiza el presente TFM, se ha acotado la investigación en función a los siguientes parámetros:

- Geográfico: las obras escogidas como objeto de estudio se inscriben en el territorio europeo, en particular, el Reino Unido y España.
- Temporal: la investigación del presente TFM se centrará en el estudio del teatro contemporáneo de finales del siglo XX hasta la actualidad. Las tres obras objeto de estudio fueron creadas, producidas y estrenadas en el siglo XXI.
- Lingüístico: El presente TFM está redactado en español, pero dos de los textos y representaciones a estudiar, *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...* y *Consent* están, únicamente, en inglés. A pesar de existir una adaptación al español de ésta última, *Consentimiento*, actualmente no existe una publicación del texto empleado para la representación. Por ello, y a falta de una traducción oficial de ambos textos, su análisis se hará en base a la lengua vernácula de las dramaturgas, siendo la autora del presente TFM quien realice las traducciones pertinentes. Se intentará adaptar, en la mayor medida posible, a una traducción fiel. No obstante, por el coloquialismo y el argot usado en ambos textos, se mantendrá en inglés cualquier término difícil de traducir, explicando, en todo momento, su significado cuando sea posible.

- Objeto de estudio: se han escogido tres obras dramáticas que traten temas tabúes, siendo éstos la violencia de género, el aborto y la violación. Además, se han escogido estas tres obras en particular por la controversia generada tras su puesta en escena.

1.4 OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Honor Ford-Smith, en su artículo *Sistren: Jamaican Women's Theatre* (1981) explica que los miembros del grupo colaborativo Sistren usan el teatro como medio educativo. Para ello, es necesario hacer una revisión del pasado, de sus tabúes y sus prohibiciones, pero usando el lenguaje de hoy. Necesita, además, que las mujeres, hasta entonces entendidas como personas pasivas, se conviertan en personas activas, es decir, autoras (Ford-Smith, 1981, cit. en Drain, 2004: 331). Vemos, por tanto, la importancia del teatro como medio, no sólo educativo, sino comprometido. Será el teatro creado por mujeres, entonces, el único capaz de poner en escena el pasado. Escenificará todo lo que no se ha escrito, lo que se ha escondido o de lo que el hombre nunca ha querido hablar, y lo valorará desde una perspectiva contemporánea, desde el filtro de las gafas violetas (Palenciano, 2017: 9).

De esta manera, el objetivo del presente TFM es analizar cómo el teatro puede llevar a escena temas tabúes, escondidos o silenciados por el sistema patriarcal actual, para educar al pueblo y concienciar a la gente de la importancia de problemas que afectan directamente a la mujer como la violencia machista, el aborto y la violación.

Para cumplir el objetivo principal propuesto, el presente TFM ha planteado una serie de objetivos específicos:

1. El estudio de las tendencias y movimientos artísticos de finales del siglo XX y principios del siglo XXI en Europa, en concreto en el Reino Unido y España.
2. El estudio de la dramaturgia femenina en el Reino Unido y España de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.
3. El estudio de las diferentes tesis y estados de la cuestión en relación con violencia machista el aborto y la violación en el Reino Unido y España.

4. Un análisis pormenorizado del texto dramático y representación/miniserie de las tres obras de teatro objeto de estudio: *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, *No sólo duelen los golpes*, *Consent* y *Consentimiento*.
5. Un análisis crítico de cómo se articulan los temas del aborto, la violencia de género y la violación en las obras teatrales objeto de estudio.

De esta manera, el presente TFM tratará de dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo estos temas se traducen a un lenguaje escénico?
- ¿Por qué las mujeres no hablan de su experiencia en temas como el aborto, la violencia machista o la violación?
- ¿Cómo puede el teatro dar voz a las mujeres silenciadas?
- ¿Sirve el teatro como tribuna de debate?
- ¿Podemos educar y concienciar a las nuevas generaciones a través del teatro?

1.5 METODOLOGÍA

Para contestar las preguntas de investigación propuestas y cumplir el objetivo principal y los objetivos específicos del presente TFM, llevaremos a cabo dos propuestas:

- Investigación descriptiva, a través de la cual se observarán y describirán las diferentes tesis sobre el aborto, la violencia machista, la violación, la empatía, el consentimiento, el teatro contemporáneo en España y Reino Unido, y la dramaturgia femenina española y británica.
- Investigación analítica, a través de la cual se hará un análisis crítico del texto dramático de las obras y su puesta en escena.

Para ello, se usará una metodología cualitativa, a través de la cual se hará un análisis y una interpretación subjetiva de los datos. El corpus teórico seleccionado para la investigación del presente TFM está compuesto obras monográficas de autores de gran relevancia en los temas pertinentes a estudiar. De igual manera, empleará como bibliografía básica los textos dramáticos de las obras teatrales objeto de estudio, así como las puestas en escena de éstas. A ellas hemos podido acceder a través de diferentes medios:

Por un lado, se ha contactado con la Julia Samuels⁶, directora de *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, quién nos ha facilitado el acceso a la grabación de la miniserie retransmitida en la BBC TWO, para el programa llamado *Live Performance*. Por otro, a través del Centro de Documentación Teatral hemos pedido el préstamo de la representación de *Consentimiento*, y el Archivo del National Theatre nos ha permitido visionar presencialmente la grabación de *Consent* en su sede en Londres. Por último, hemos podido acceder a una grabación de buena calidad del monólogo de Pamela Palenciano a través de su canal de Youtube, “Pamela Palenciano Jódar”.

Como bibliografía secundaria, el presente TFM ha usado diferentes artículos de investigación, críticas teatrales de reputados periódicos y revistas, así como entrevistas realizadas a las dramaturgas en diferentes medios de comunicación.

Durante el proceso de investigación se han encontrado bastantes dificultades a la hora de acceder al visionado de las puestas en escena de las obras escogidas como objeto de estudio. No se ha podido acceder a la grabación de la representación de *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, pudiendo acceder, únicamente, a la producción televisiva de la BBC. Por ello, el análisis de dicha obra se hará en base a una producción audiovisual.

⁶ Nos hemos comunicado con Julia Samuels vía correo electrónico. Nuestro primer contacto fue el pasado 28 de febrero de 2019, recibiendo respuesta el 6 de marzo de 2019. Julia Samuels nos puso en contacto con Siofra McKeon-Carter, quien nos dio acceso a la grabación de la miniserie de la BBC el 28 de marzo de 2019.

CAPÍTULO 2: Marco teórico y estado de la cuestión

2.1 MARCO TEÓRICO

Hoy en día, los frenéticos cambios y avances, sobre todo tecnológicos; lo efímero de los medios y la consecuente heterogeneidad de tendencias y estilos ha tenido no menos que una trascendental incidencia en el arte escénico contemporáneo. Con “contemporáneo”, nos referimos a lo que Radu Teampău, denomina “(...) modernism” (2018: 191). Es decir, un tipo de movimiento artístico, aún abierto a múltiples interpretaciones, que se balancea entre lo ya vivido, la necesidad de seguir viviéndolo y el incontrolable deseo de experimentar nuevas formas de acabar con lo impuesto por los medios de comunicación a fin de (re)establecer un (...) *moderno* diálogo entre el arte y la sociedad (Fülle, 2017: 291, 315). Llamaremos posmoderno, por tanto, a todas las tendencias artísticas que han surgido a finales del siglo XX y los primeros años de XXI, y han influenciado, en mayor o menor medida, en la nueva dramaturgia actual o (...) *moderna*.

Para poder conocer el desarrollo de este tipo de teatro, más moderno que posmoderno, en constante evolución, debemos primero hacer un repaso de los preceptos artísticos, teórico, incluso sociales y políticos, que nos han llevado a un período de tendencias metamórficas (Teampău, 2018: 188).

A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, el teatro occidental se convierte en una tribuna de experimentación para los jóvenes *rebeldes* (Fülle, 2017: 277) que habían pasado de la visión individual del hombre, a un entendimiento colectivo de la humanidad y la imposibilidad de singularización social (Fischer-Lichte, 2002: 333). Ellos mismo se veían como un grupo colaborativo de creadores que querían romper con el teatro que tenía como objetivo satisfacer las necesidades de las clases media y acomodada. Buscaban, por tanto, nuevos lenguajes escénicos que se alejaran del aristotelismo y la estructura clásica (Fülle, 2017: 278).

Esto los llevó a rechazar movimientos artísticos y tendencias anteriores como el Naturalismo, el Romanticismo o el psicologismo, abogando por la semiótica (Teampău, 2018: 193). El mismo Artaud ya adelantó esta idea, considerando el teatro como un lenguaje en el cual el lenguaje en sí, o sea las palabras, supone una parte del espectáculo total. Éste debe ser una creación en vez de una enunciación, y los signos del hombre y el espíritu sólo podrán interpretarse a través de las sensaciones o el subconsciente (Oliva y Torres Monreal, 2002: 372-373). Así nos resume Artaud su teoría del lenguaje escénico:

As to ordinary objects, or even the human body, raised to the dignity of signs, we can obviously take our inspiration from hieroglyphic characters not only to transcribe these signs legibly so they can be reproduced at will, but to compose exact symbols on stage that are immediately legible⁷ (Antonin Artaud, 1932, cit. en Drain, 2004: 268).

De esta manera, el teatro posmoderno y (...) *moderno* se caracterizarán por la crisis entre texto y representación. Los directores buscaban acabar con el logocentrismo y la supremacía del texto dramático, en favor de la fragmentación (Teampău, 2018: 202). Así, se podrá “re-theatricalise” el teatro, práctica que ya habían empezado las vanguardias a finales del siglo XIX y principios del XX (Fischer-Lichte, 2002: 295). Esto se traducirá en el uso de la técnica del montaje, estructuras circulares o saltos espaciotemporales, tan característicos del teatro épico brechtiano (Brecht, 1930 en Drain, 2004: 111). Sólo así se podrán mostrar diferentes perspectivas; la ambigüedad y complejidad del hombre en su realidad. Se da, por tanto, un rechazo de los preceptos clásicos, de las técnicas *de moda*, para mostrar las nuevas inquietudes del nuevo hombre contemporáneo (Teampău, 2018: 193-195).

Si el teatro naturalista había erigido una cuarta pared que separaba el escenario del público, que hiciera como si se estuviera representado un pedazo de la realidad, hablando desde bastidores o dando la espalda al público (Oliva y Torres Monreal, 2002: 321), el teatro posmoderno la tiró. Dario Fo, en su ensayo *Retrieving the Past, Exposing the Present* (1978), sigue los pasos de Brecht y afirma que “this kind of theatre needs to be ‘written’, to contain moments, interruptions which grab the audience’s attention, destroying the fourth wall”⁸ (Fo, 1970, cit. en Drain, 2004: 205).

Se busca, por tanto, entablar una nueva relación entre el actor y el público, eliminando, según Jerzy Grotowski, la distancias entre ambos. Para que esto sea posible se debe establecer una organización espacial que permita la confrontación entre los actores y espectador. Además, los intérpretes deberán hacer un “total act” (Fischer-Lichte, 2002: 334), es decir, el actor deberá reaccionar a un estímulo propio, mostrando las diferentes capas de su personalidad, desde lo

⁷ “En cuanto a los objetos ordinarios, o incluso el cuerpo humano, elevado al rango de signo, podemos, obviamente, inspirarnos en jeroglíficos, no sólo como medio para transcribir estos signos de manera legible para que puedan ser reproducidos voluntariamente, sino para componer símbolos exactos en escena que sean inmediatamente legibles” (Traducción propia).

⁸ “Este tipo de teatro debe estar ‘escrito’, contener momentos, interrupciones que atraigan la atención del espectador, destrozando la cuarta pared” (Traducción propia).

puramente orgánico a lo puramente subconsciente, llegando a una cima “so difficult to be define”⁹ en la que la actuación se convierte en un todo (Grotowski, 1967, cit. en Drain, 2004: 279).

Otras grandes renovaciones en el teatro posmoderno y (...) *moderno* vinieron de la mano de colectivos americanos como Living Theatre o Bread and Puppet, cambiando los moldes de producción escénica, la dramaturgia, la estética, y con una clara intención política y social (Fülle, 2017: 281). Por un lado, el Living Theatre, fiel seguidor de Pirandello y Brecht en un primer momento, y de Artaud con posterioridad, propone un teatro basado en los *happenings* y los *action-paintings*. Sus obras se creaban a través de ejercicios de improvisación en los que los actores mostraban, tras haber vivido las condiciones de sus personajes, sus propias experiencias. Apenas si había texto y se estructuraban usando la técnica del montaje (Oliva y Torres Monreal, 2002: 403-404).

La compañía Bread and Puppet, por su parte, buscó sorprender a sus espectadores con elementos fantásticos e inesperados, demostrando que el teatro también puede estimular la imaginación el hombre, al igual que los nuevos medios de comunicación (Drain, 2004: 159). Con un espectáculo conformado por grandes marionetas y representado en la calle, rompen con el teatro literario y propone uno antinarrativo (Oliva y Torres Monreal, 2002: 415).

Estamos ya ante una creación escénica que busca conectar con el público no a nivel superficial, sino de manera más profunda, metiendo el dedo en la llaga, agitando sus consciencias, atentando contra su ingenuidad, en definitiva, obligándoles a digerir un teatro indigerible (Buenaventura, 1970, cit. en Drain, 2004: 307). Estas ansias de ir a contracorriente y alterar la paz interior (y exterior) del hombre no es más que una externalización del deseo de libertad artística y el rechazo de que el sistema social y político pueda recuperarse (Fülle, 2017: 283).

Proponen, en cambio, fusionar vida y arte, tirar esa cuarta pared escénica, pero en la calle, *re-teatralizando* la vida cotidiana y, con ello, empequeñeciendo el espacio de la existencia humana. Es decir, reduciendo “the grotesque to a sort of naturalness”¹⁰ (Teampău, 2018: 202) y escenificando al hombre de manera grotesca-realista a través de la deformación de las marionetas como arma para atacar a la sociedad (Fischer-Lichte, 2002: 182). Se aboga, entonces, por la democratización de los impulsos interiores del hombre para crear relaciones puras. Sin embargo,

⁹ “Muy difícil de definir” (Traducción propia).

¹⁰ “Reducir a grotesco a algo cercano a lo natural” (Traducción propia).

esto no es más que la representación pública de las relaciones íntimas de la sociedad, la externalización del conflicto que pasa del escenario al día a día del hombre (Teampău, 2018: 202-203).

Para Van Kerkhoven, uno de los objetivos más importantes del teatro (...) *moderno* es el acercamiento a la realidad a través de la experiencia, pues sólo así podremos conocer e intentar erradicar la manipulación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías (Fülle, 2017: 285). Ion Luca Caragiale apuntó ya hace más de un siglo la negativa influencia que los medios (refiriéndose a los periodistas) tenían sobre las creaciones teatrales. Sus opiniones condicionan, en última instancia, el gusto del público y la calidad de la pieza, sacando a colación todo tipo de referencias culturales, geográficas y espaciales que desacrediten la originalidad del espectáculo (Teampău, 2018: 201).

Nos acercamos, así, a lo que Umberto Eco definió como “an age of the lost innocence”¹¹ (67), pues los creadores del siglo XXI ni asimilan las tendencias de los siglos pasados ni las imitan al dedillo, sino que las llevan “under his belt, but not on his back”¹² (John Barths, 1980, cit. en Eco, 1985: 71). Esto supone el rechazo del creador (...) *moderno* como innovador o único y la aceptación de que todo está inventado. No obstante, debemos tener muy presente que el actor, director, escenógrafo, dramaturgo y demás profesionales de la escena de hoy en día, no son innovadores por crear en una nueva época, etapa o era de la nada, sino que se convierten en innovador al asimilar y unir la tradición en un presente incipiente de múltiples influjos y perspectivas y, por tanto, nuevo (Teampău, 2018: 197).

En resumen, el arte escénico de los primeros casi veinte años del siglo XXI se caracteriza por la heterogeneidad de elementos que buscan depravar, aún más si cabe, la inocencia perdida del hombre y la mujer (...) *moderna*, escenificando temas actuales de inmediatez política, cultural y social (Fülle, 2017: 290). Este tipo de teatro busca dar voz, cuerpo, color o sonido a todo aquello que aún está silenciado, escondido o es inenarrable a través de medios clásicos y tradicionales (Teampău, 2018: 199). Desea y consigue escenificar los tabúes; hablar y mostrar abiertamente todo aquello que daña el decoro humano de hoy.

¹¹ “La era de la inocencia perdida” (Traducción propia).

¹² “En su cinturón, pero no a la espalda” (Traducción propia).

Será, sobre todo, la dramaturgia femenina la que se encargue de tal empresa (Ford-Smith, 1981 en Drain, 2004: 333), identificando el cuerpo de la mujer con la naturaleza, lo cósmico, lo sagrado de lo ordinario y las experiencias ya vividas, en busca de aquellos elementos psíquicos y fisiológicos que separan los géneros masculino y femenino (Schneemann, 1983, cit. en Drian 2004: 136).

De esta manera, las características principales de la nueva dramaturgia de hoy en día serán: el rechazo del texto dramático en favor del post-texto que nace del propio proceso creativo; la búsqueda de nuevos lenguajes que pongan en orden lo caótico de la existencia humana; la ruptura de la estructura clásica con la simultaneidad de acciones y multiplicidad de perspectivas; la imposibilidad de aceptar la individualidad del hombre y la preferencia de la creación colectiva además de colaborativa; por último, la búsqueda de una nueva relación e interacción con el público (Fülle, 2017: 292-293) con el objetivo de “alert, even to whip the spectator’s senses”¹³ (Teampău, 2018: 199).

Pasaremos ahora a analizar cómo estas características, elementos y tendencias se pueden percibir en la escena británica y española de finales del siglo XX y principios del XXI. Comenzaremos, pues, por el teatro británico.

El teatro en el Reino Unido se ha mostrado casi siempre a la cabeza de la innovación, dando cabida no sólo a unos de los autores más celebres (por no decir el que más), William Shakespeare, sino a un sinfín de métodos y dramaturgias polémicas, de protesta social y política (Díez García y López Santos, 2010: 94). El sistema teatral británico se ha mantenido siempre fuerte y estable, a pesar del poco apoyo económico estatal y la rigidez de la censura hasta 1968 (Fülle, 2017: 302). Su abolición permitió que los autores y dramaturgos pudieran hablar libremente sobre temas como la política, la religión o el sexo, permitiendo incluso la desnudez en escena¹⁴.

Los dramaturgos británicos, aún vanguardistas y experimentales, ansiaban, ante todo, entretener al público. Como Brecht, abogaban por un teatro que divirtiera a la vez que incitara al espectador a cuestionarse sus principios tanto morales como existenciales y políticos (Pujals, 1984: 745). Éstos representaban en teatros públicos de gran envergadura, como el Royal Shakespeare

¹³ “Alertar, incluso fustigar los sentidos de los espectadores” (Traducción propia).

¹⁴ <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre> Acceso: 25 de marzo de 2019.

Theatre (Stratford-Upon-Avon), el National Theatre (Londres) o en teatro regionales llamados “reps”¹⁵. Junto a ellos, nacieron numerosas compañías de teatro alternativo, creando el Fringe¹⁶, y el consiguiente movimiento *fringe* de teatro alternativo (Fülle, 2017: 303).

Destacan compañías como Joint Stock, creada por David Hare, Max Stafford-Clark y David Aukin en 1974, que introdujo una nueva dramaturgia basada en talleres para escritores a través de los cuales generaban material que luego ensayaban y llevaban a escena. A esto lo llamaron “Joint Stock Method”. También fundada por Hare a principios de los años setenta, Portable Theatre Company se dedicaba a representar “short, nasty little plays” de tema político¹⁷.

De hecho, las décadas de los sesenta y setenta son de las más fecundas, con presencia de grandes autores como Harold Pinter, Samuel Beckett, Tom Stoppard, o Peter Brook, entre otros (Díez García y López Santos, 2010: 94). La llegada al poder en 1979 de la dama de hierro, Margaret Thatcher, puso freno a tan prolífero teatro, desembocando en tendencias que terminaron reaccionando a la férrea política de la Primera Dama Británica (Díez García, 2016: s/p). Por nombrar a algunos y algunas: Caryl Churchill, Sarah Kane, Mark Ravenhill o grupos teatrales como Force Entertainment, creado en 1984 (Fülle, 2017: 303-304).

Estos artistas y creadores dieron un nuevo sentido a la escena británica. En un primer momento, se mostraron ciertamente conservadores, pero a partir de mediados de la década de los noventa afloran nuevas dramaturgias cada vez más políticas, trasgresoras e impactantes, pero sin salirse del camino ya marcado por sus predecesores (Díez García y López Santos, 2010: 95). Sin embargo, estos nuevos trabajos no fueron capaces de aportar a la escena el grado de innovación necesario para considerarse rompedoras y merecedoras de premios. Muchas de estas obras seguían enquistadas en una línea social-realista que cuentan la experiencia de “me and my mates”¹⁸ (Sierz,

¹⁵ Con “Reps” nos referimos a “Repertory Theatres”. Estos son teatros regionales de financiación pública. Véase la definición de “Reps” en: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-3282>.

¹⁶ Con “Fringe” nos referimos al festival de teatro más importante a nivel mundial. Este acoge a una gran variedad de espectáculos que estriban desde el teatro, hasta la danza, la música o el circo, entre otros. Se celebra una vez al año desde 1947, durante el mes de agosto, en la capital escocesa, Edimburgo. Sus objetivos principales son dar soporte y ayudar a creadores emergentes, así como ofrecer al público una extensa experiencia artística, dando espacio escénico a cualquier espectáculo tanto nacional como internacional. Para más información véase: <https://www.edfringe.com/learn/about#what-is-the-fringe>.

¹⁷ <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre> Acceso: 25 de marzo de 2019.

¹⁸ “Mis amigos y yo” (Traducción propia).

2005: 56). Querían ser obras políticamente comprometidas, pero les faltaba el componente *compromiso* (Díez García y López Santos, 2010: 96).

A este respecto, Kritzer afirma que el teatro político británico de los noventa pierde fuerza al no ser capaz de representar la ideología, las preocupaciones y aspiraciones de la sociedad del momento (En Díez García y López Santos, 2010: 96). Será en los últimos años de esta década cuando florezcan nuevas dramaturgias y formas de expresión artística, siendo este uno de los períodos más prolíferos en la historia del teatro británico (Sierz, 2005: 56). Destacan dos modalidades principales: el teatro *in-yer-face* y el documental.

El teatro *in-yer-face*, cultivado por dramaturgos de la talla de Sarah Kane o John Osborne, supone una reacción en contra de las políticas conservadoras de la expresidenta Thatcher, usando una puesta en escena impactante, atrevida y ciertamente provocadora (Díez García, 2016: s/p). Es un teatro sensorial que tiene como objetivo mostrar abiertamente los sentimientos y acciones más primitivas, así como dar voz a temas tabú. Quiere, en última instancia, actuar como un espejo de nuestra propia existencia, mostrándonos lo que realmente somos (Sierz, 2001: 12).

Incluye elementos violentos y brutales, así como gran contenido sexual que nos muestra la degradación de los hombres y las mujeres. De ahí que llamen “new brutalists” a los cultivadores de este teatro y hayan recibido (y sigan recibiendo) numerosas críticas tanto por parte del público como de la crítica (Díez García, 2016: s/p). Porque *in-yer-face theatre*, como su propio nombre indica¹⁹, arrincona al público entre cuatro paredes para mostrarle lo que no quiere ver, sacándolo de su zona de confort e invadiendo su espacio personal. De esta manera, les hará reaccionar, haciéndoles debatirse entre la magnificencia de la pieza y su despropósito (Sierz, 2001: 13).

En definitiva, se podría decir que es el resurgimiento del teatro de la crueldad de Artaud, pero esta vez ante espectadores (...) *modernos*, de la era de la inocencia perdida, acostumbrados ya a presenciar escenas provocadoras, aterradoras y crueles a través de los nuevos medios de comunicación (Díez García y López Santos, 2010: 108) y, sobre todo, las redes sociales. Más si cabe, Sierz, en su libro *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001), divide el teatro *In-yer-face* en dos formas: la caliente y la fría. El primero se representa en salas pequeñas y tiene una

¹⁹ *In-yer-face* es una forma coloquial de escribir “in your face”. Esta frase es del argot inglés y significa “shocking and annoying in a way that is difficult to ignore” [“Algo chocante y molesto de tal manera que es difícil de ignorar” (Traducción propia)] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/in-your-face>.

estética extremista para hacer de la representación un momento inolvidable. La versión más fría distancia la acción, representando en teatro más grandes con un estilo naturalista, elementos cómicos y una estructura más cercana a la tradicional (14-15).

Con la llegada del nuevo milenio, el teatro *in-yer-face* fue perdiendo fuerza. La nueva dramaturgia del XXI empezó en crisis, creando piezas pequeñas, con pocos personajes, una puesta en escena austera y escasa ambición creativa. Aún en la línea social-realista, eran obras tímidas sobre temas superficiales escritas por dramaturgos de clase media sobre las precarias condiciones de la gente de clase baja (Sierz, 2005: 56-57). Se empiezan a buscar nuevos caminos de expresión que reflejen los acontecimientos del momento, los altibajos políticos y el terror mundial tras el atentado de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 y la crisis económica desde 2008. Abogarán, por tanto, por un teatro que muestre la realidad tal y como es, luchando contra el creciente sensacionalismo de los medios de comunicación (Díez García, 2016: s/p).

Durante los primeros años del siglo XXI vuelven las obras de corte político como respuesta al miedo y al terrorismo la guerra. Se escenifican en todo el territorio obras antiguerra en las que se mezclan técnicas escénicas del naturalismo y el drama documental (Sierz, 2005: 58). Este último nace a finales de los años 60 de la mano de grandes dramaturgos como Brecht o Piscator y su objetivo es dramatizar la realidad de los acontecimientos históricos con la mayor veracidad posible (Díez García y López Santos, 2010: 99). Es decir, intentan acercarse a la realidad desde los convencionalismos del teatro naturalista y la inmediatez de la realidad usando testimonios reales y amuermando la imaginación (Sierz, 2005: 58). Este teatro terminará siendo lo que muchos críticos llaman “post-9/11 document theatre” y es la antesala de los “tribunal plays” (Díez García y López Santos, 2010: 98-99).

No obstante, otra rama de dramaturgos intentará estimular esa imaginación dormida, acercándose a modelos más clásicos como el absurdo o el surrealismo, sin olvidarse de la innovación. Algo similar a un nuevo realismo mágico más poético y sentimental (Sierz, 2005: 57). Entre ellos que destacan Martin Crimp, que se nutre de las vanguardias y crea una nueva dramaturgia (Díez García y López Santos, 2010: 111),

Por otro lado, la creciente aceptación de las diferentes razas y etnias, la constante lucha por la erradicación de la discriminación racial (y en general todo tipo de discriminación), han dado pie a tendencias basadas en la expresión de las diferente culturas y tradiciones de la sociedad

contemporánea (Díez García 2016: s/p). La historia colonial que arrastra Gran Bretaña y su actual inclusión en la Commonwealth²⁰ ha hecho del Reino Unido un país extremadamente multicultural y, por consiguiente, ha surgido la necesidad en los nuevos dramaturgos extranjeros de expresar artísticamente sus raíces y preocupaciones (Sharifi, 2017: 352). Provenientes, en su mayoría, de Asia o África, estos creadores han usado diversas formas teatrales, sobre todo el teatro *in-yer-face*, para hablar de temas como el racismo, su conflicto interno sobre sus raíces o los problemas de adaptación en una sociedad radicalmente contraria a la suya (Díez García y López Santos, 2010: 110).

Hay que destacar compañías de teatro como Arcola Theatre, creada en 2000 por Mehmet Ergen y Leyla Nazli, la cual lleva a cabo programas de diversidad racial, entremezclando las nuevas dramaturgias con las clásicas. Por ejemplo, en su obra *Mare Rider* se aprecia el influjo implícito de las raíces turcas de Nazli, así como el concepto del feminismo expresado a través del tema de la migración (Sharifi, 2017: 354). Dramaturgos como Roy Williams y Kwame Kwei-Armah se centran en el “cultural hybridity”, es decir, la importancia de la cultura sobre la raza en la experiencia de las comunidades minoritarias. Para ellos, la identidad, como la cultura, es algo híbrido porque tiene un origen, una historia y ésta está en constante cambio (Peacock, 2008: 48). Tanika Gupta, por su parte, va un paso más lejos e inicia una búsqueda de su identidad más allá de su nacionalidad bengalí (Díez García y López Santos, 2010: 110)

El reciente ascenso de gentes de diferentes etnias a puestos de gran responsabilidad en el ámbito de las artes escénicas se hace fehaciente con el nombramiento de Madani Younis como director de The Bush Theatre (Londres) en 2012 hasta enero de 2019. Esto ha supuesto que el repertorio de este teatro esté focalizado en la producción de obras de artistas de color. Sin olvidarse de los elementos cotidianos, actuales y sociales, las obras de The Bush Theatre atraen, cada vez más, a un público diverso y multicultural, dando ayudas e impulsando artistas emergentes de diversas nacionalidades (Sharifi, 2017: 355).

Dentro de esta diversidad no hay que despreciar de los nacionalismos ingleses, compuestos por dramaturgos escoceses e irlandeses. Entre los primeros, destacan David Craig o Zinnie Harries,

²⁰ Commonwealth es una las asociaciones de estados más antiguas del mundo cuyo origen está en el propio Imperio Británico. Se estableció en 1947 como la organización hoy conocida y está compuesta por cincuenta y tres diferentes países independientes. Su objetivo es promover la cooperación entre diferentes naciones. Véase más información en: <http://thecommonwealth.org/about-us>.

los cuales hacen un teatro que se inscribe en la cultura pop con una importante influencia de Irvin Welsh. Irlanda, por su parte, continúa siendo uno de los centros más importantes de creación teatral con autores como Conor McPherson o Marina Carr (Díez García y López Santos, 2010: 112). Ésta última se aleja del teatro poético y reflexivo para encontrar el balance entre el compromiso social y su individualidad (Díez García, 2016: s/p).

Otras formas teatrales de la escena británica que están tomando cada vez mayor importancia son el teatro físico o el *live art* de la mano de compañías como Frantic Assembly. Esta modalidad busca la fusión de diferentes lenguajes escénicos como la música, la danza o el texto como medio para deshacerse del estatismo y las trivialidades de obras que, según Sierz, están “dominated by centre-stage sofa”²¹ (57).

Tampoco debemos olvidarnos del teatro feminista británico de la mano de la famosa dramaturga Caryl Churchill y que, hoy en día, sirve como medio para acabar con el arcaico y arraigado sistema patriarcal (Hidalgo, 1988: 289). Hablaremos más en detalle de este tema en el Estado de la cuestión, dónde haremos un repaso de las diferentes dramaturgas tanto británicas como españolas que han revolucionado la escena nacional y europea en busca de una sociedad más justa, más igualitaria y equitativa. Pasemos ahora a hacer una revisión de las diferentes tendencias teatrales de la escena en España.

La escena española del siglo XXI está, todavía, muy lastrada por los acontecimientos históricos y políticos de principios del siglo XX. La ignominiosa Guerra Civil (1936-1939) y la consiguiente férrea dictadura de Francisco Franco que duró casi 40 largos años de prohibiciones, censura y persecuciones políticas llevaron al teatro (y la producción cultural en general) a un estado de crisis (Romera Castillo, 2014: 146). Actualmente, por desgracia, esta crisis continúa y ha sido acrecentada no solo por la prevalencia de nuevos medios de expresión como el cine, la televisión y las nuevas tecnologías, sino por una serie de decisiones políticas que, si bien buscaban impulsar el sector cultural español, no hicieron más que enquistarlo aún más, alejando al público de los teatros (Oliva, 2004: 301-303). Y, desafortunadamente, sin público no hay teatro.

La muerte del dictador en 1975 dio paso al período de la Transición, instaurando un régimen democrático con Juan Carlos I como Jefe de Estado, la redacción de la vigente

²¹ “dominadas por un sofá en el centro del escenario” (Traducción propia).

Constitución de 1978 y Adolfo Suárez a la cabeza del Gobierno. Esta apertura hacia una sociedad libre apenas si fomentó nuevas formas escénicas (Romera Castillo, 2014: 163-165). Se mantienen los clásicos, aunque grandes nombres como Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre apenas han dejado su legado fuera de nuestras fronteras. Sólo Fernando Arrabal y su teatro pánico han actuado como el mentor que la escena española de finales de siglo necesitaba (Oliva y Torres Monreal, 2002: 427).

Hay que destacar también la importancia del teatro alternativo y el universitario de los años sesenta y setenta que renovaron las formas estéticas y emplearon nuevas técnicas escénicas de influjo europeo y norteamericano (Romera Castillo, 2014: 154). Algunos grupos importantes que hoy en día siguen activos son Els Joglars, Els Comediants o La Fura dels Baus. Los dos últimos se dedican al teatro de calle, que se caracteriza por la mescolanza de diferentes lenguajes escénicos, la ruptura de la cuarta pared en busca de una nueva relación con el público y el carácter itinerante de sus espectáculos, siendo algo cercano a los desfiles o procesiones (Oliva, 2004: 264-265).

Els Joglars nació en 1962 de la mano de Albert Boadella. Sus primeras producciones son propias del mimo, pero rápidamente se tornaron a la palabra, haciendo espectáculos humorísticos, desmitificadores y grotescos en los que imitan y caricaturizan personajes reales (Romera Castillo, 2014: 154-155). Diez años más tarde, aparece Els Comediants, profundamente influido por el Bread and Puppet americano y la técnica del francés Jacques Lecoq. Este grupo representa, en espacios inusuales, espectáculos en los que lo popular se mezcla con los elementos más vivos del teatro. No busca hacer una crítica explícita de la realidad del momento, pero tampoco se alejan de la sátira, sin olvidarse del fin último del teatro: entretener (Oliva, 2004: 266). Por último, La Fura dels Baus, fue el grupo más impactante de todos al proclamar la destrucción del espacio escénico, transgrediendo, aún más si cabe, los límites del espacio del público. Muchos vieron estos espectáculos como “pesadillas”, “alucinaciones urbanas” e incluso hay quien vio una mezcla del “happening, punk y buto japonés” (Oliva y Torres Monreal, 2002: 429).

Dentro del edificio del teatro, entre bastidores, telones y patios de butacas, se estrenan obras que habían sido prohibidas por la censura y el régimen franquista. Tal es el caso de Antonio Gala que, con su teatro poético y político en el que destacan los personajes femeninos, es hoy uno de los autores más populares y reconocidos del teatro español (Romera Castillo, 2014: 169). Se

da, además, una consolidación de la figura del dramaturgo en la escena, formando parte del equipo de creación junto al director o directora, y los actores y actrices (Pérez-Rasilla, 2016: 15-16).

Junto a los grandes teatros públicos como el Centro Dramático Nacional o la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Romera Castillo, 2014: 165) nacen, tanto en la capital como en la periferia, pequeños espacios escénicos denominados salas alternativas. Éstas acogen un aforo reducido, así como a los escritores y artistas más jóvenes y emergentes (Oliva, 2004: 311-312).

Debido a este cambio de espacios y los acontecimientos históricos desde los años ochenta, la escena busca nuevos temas y lenguajes que se acomoden éstos. Nacen, así, una variada generación de dramaturgos, muchos todavía activos, que influenciarán a los escritores del nuevo milenio (Pérez-Rasilla, 2016: 16). Entre éstos destaca José Sanchís Sinisterra, dramaturgo de extensa formación literaria y teatral que, más que escritor, es teórico y profesor (Oliva, 2004: 283). Integrante de la generación que López Mozo llamó “El Marqués de Bradomín”, Sanchís Sinisterra sigue impartiendo cursos y talleres que suponen el punto de unión entre esta generación más veterana y los jóvenes dramaturgos (Romera Castillo, 2014: 134).

Es, además, uno de los que más experimentará con el límite de la palabra adaptándola a los nuevos espacios de representación y viceversa. De las dos tendencias que exploran los límites del texto²² y que se fundan en los preceptos del teatro de Beckett, Sinisterra se acerca a la manipulación y la sospecha de la palabra, con la que buscará engañar y ocultar la verdad (Pérez-Rasilla, 2016: 16). Su producción teatral es tan extensa como variada, cultivando una gran variedad de géneros en los que la historia actúa como un recurso teatral (Romera castillo, 2014: 176), al igual que el metateatro. Un ejemplo de este maridaje es *¡Ay Carmela!*, una de sus obras más famosas por su lenguaje poético y su compromiso con la memoria histórica (Oliva, 2004: 284).

La memoria y lo autobiográfico es uno de los temas clave en el teatro (...) *moderno* español, que va de la mano del tema político. Serán, sobre todos, lo autores más jóvenes los que hagan este tipo de teatro, siendo paradigmático que sean justamente los que no vivieron los hechos históricos quienes decidan hablar de ellos (Pérez-Rasilla, 2016: 22-23). Hay que destacar, entre ellos, a José

²² Para Eduardo Pérez-Rasilla, los últimos años del siglo XX se caracterizan por dos puntos de vista en cuanto al papel de la palabra en la acción teatral: “Por un lado, la palabra es puesta bajo sospecha, tenida como equívoca o falaz; por otro, es explorada en su dimensión fónica y rítmica, no dialogal, convertida en manifiesto, en confidencia o en elemento ritual, en el que se combinan lo irónico, lo festivo, lo humorístico, lo erótico o lo grotesco, sin excluir la expresión del desgarramiento existencial, la airada protesta política o el grito exasperado” (16).

Ramón Fernández, cuyo teatro se aleja del influjo de los extranjeros, para centrarse más en la tradición española, el teatro épico brechtiano y el realismo (Oliva, 2004: 329). De esta manera, escribe obras en las que mezcla elementos metateatrales con el extrañamiento y el autobiografismo, haciendo una representación ficticia de sí mismo en escena (Pérez-Rasilla, 2016: 23).

Estos dramaturgos jóvenes también exploran temas más urbanos, de la vida cotidiana, relacionados con las drogas, la pareja o la familia (Romera Castillo, 2014: 235-236). Exteriorizan sus obsesiones interiores, además de dar voz a los miedos personales y de la sociedad. Lo hacen desde una estética aparentemente realista, pero siempre en busca de nuevos registros y lenguajes que puedan expresar su introspección. De ahí que mezclen la palabra con la música o la danza, así como hagan uso de técnicas cinematográficas (Oliva, 2004: 323). Este tipo de teatro es lo que Pérez-Rasilla denomina como “la recuperación del teatro político”, motivado por las austeras políticas llevadas a cabo desde la crisis económica. Para él, estos dramaturgos adoptan dos posiciones: por un lado, podrán ser directos en sus reivindicaciones, llegando a la militancia; por otro, muestran un juego de perspectivas explorando la posición del hombre respecto a la sociedad en la que vive (19-20).

Dentro de esta tendencia hay que destacar algunos dramaturgos como Eduardo Galán, cuyo teatro tiene como objetivo acercar al público las inquietudes del hombre de la época. Usa temas como la autoridad o la historia, llevando a escena momentos difíciles de la Historia de España. Aún en la variedad de sus técnicas y tendencias, Jerónimo López Mozo también cultiva el teatro político (Oliva, 2004: 285, 286, 327) a través de la farsa y el teatro épico, de tal manera que el público es capaz de reconocer los diferentes personajes reales que trata. Es un teatro de urgencia, rotundo y con una clara visión crítica de la realidad del momento (Pérez-Rasilla, 2016: 21).

El Dr. José Romera Castillo, en su libro *Teatro Español: Siglos XVIII-XXI*, nombra a dos autores como triunfadores en la escena del nuevo milenio. Estos son Sergi Belbel y Juan Mayorga (236). El primero, se nutre intensamente del influjo foráneo, usando estructuras cíclicas y temas relacionados con la imposibilidad de comunicación desde un punto de vista crítico con la sociedad. Todo desde un espectro humorista. Juan Mayorga, por su parte, está extensamente formado en filosofía y matemáticas. Con su teatro busca recordar y hacer eternos aquellos momentos históricos que el hombre no ha de olvidar (Oliva, 2004: 329, 330, 332).

Desde el inicio del teatro, el humor ha sido un elemento clave en las producciones escénicas que se ha expresado, esencialmente, a través de la comedia. Hoy en día, como no puede ser de otra manera, este género se mantiene con la misma fuerza en la escena tanto española como mundial. A este respecto, López Mozo, ha visto en la comedia del teatro (...) *moderno* una alianza con todo tipo de creación escénica, desde el teatro de evasión hasta las obras más críticas y reflexivas. Esto ha hecho que adquiriera una muy variada nomenclatura como la comedia negra o los monólogos al estilo de El Club de la Comedia. Todos ellos de gran rentabilidad económica y, por tanto, muy populares en los teatros de hoy (Romera Castillo, 2014: 242-243). Paloma Pedrero, por ejemplo, escribe comedia realista con tintes poéticos y un sustrato de crítica social, mostrando diferentes puntos de vistas y no solo desde el espectro de la dramaturgia femenina (Oliva, 2004: 326).

Desde 2009 entran en el teatro español nuevas formas predominantemente breves, como es el caso del microteatro. Creado por Miguel Alcantud, estas obras son pequeñas experiencias escénicas, de corta duración (unos 15 minutos aproximadamente), que se representan en pequeñas habitaciones con un número muy reducido de espectadores. Su característica principal: que todas las obras de una serie versen sobre el mismo tema (López de Arriba Escribano, 2017, s/p). Grandes nombres de la escena actual son también cultivadores de este teatro breve, destacan obras como *Grita: ¡Tengo Sida!* u *Once voces contra la barbarie del 11-M*, propuestas de Alfonso Simón, en las que los espectadores pudieron vivir de primera mano diferentes experiencias teatrales sobre diversos temas de actualidad como el terrorismo o la mortífera enfermedad del virus de inmunodeficiencia humana (Romera Castillo, 2014: 248).

El impulso de la danza contemporánea mezclada con la palabra llegó de la mano de La Ribot y da pie a nuevas tentativas como las llevadas a cabo por La Fábrica o Antonio Ruz. Éstos buscan la incorporación de texto en la danza y el movimiento del bailarín. De igual manera, Paula Quintana mezcla el flamenco con la palabra, creando una serie de movimientos compulsivos (Pérez-Rasilla, 2016: 26-27). El teatro también se ha unido a la música, creándose el género del teatro musical. A pesar de ser éste un tipo de teatro que ha existido desde hace tiempo, hoy en día las representaciones de grandes musicales de Broadway pueblan la escena española cosechando grandes éxitos (Romera Castillo, 2014: 256).

El rápido desarrollo de las nuevas tecnologías como los medios de comunicación, el cine o el internet han tenido una decisiva influencia en la creación teatral (...) *moderna*. No sólo somos

la era de la inocencia perdida, sino que vivimos hoy en una sociedad de la imagen, en la que lo visual predomina por encima de lo textual (Romera Castillo, 2011: 353). Esto ha promovido, aún más si cabe, la renovación del teatro y el mestizaje de diferentes lenguajes no sólo escénicos, pero del ámbito del cine, la televisión o el internet con plataformas como Youtube (López de Arriba Escribano, 2017: s/p).

La gran oferta de información visual que nos ofrecen estos nuevos medios de comunicación junto la paulatina desaparición de tabúes como el sexo, ha llevado al teatro a emparentarse en ocasiones con elementos eróticos. Sin embargo, y aunque esto ya se veía en obras de siglos anteriores como las comedias del Siglo de Oro, todavía queda cierto camino por recorrer en cuanto al estudio de esta tendencia en el teatro actual (Romera Castillo, 2014: 260).

Ni que decir tiene la importante presencia de las mujeres en la escena actual, con el impulso de la dramaturgia femenina tras la muerte de Franco a mediados de los años 70 (García-Pascual, 2011: 318). Desde entonces, estas mujeres han dejado de ser invisibles, dando al teatro español del siglo XXI obras de gran altura dramática y teatral. Hablaremos de este tema más en profundidad en el siguiente apartado del presente TFM. Por ahora, resumamos las ideas principales y tendencias del teatro europeo de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, sobre todo en el Reino Unido y España:

Si los últimos años del siglo XX se entiendes como la posmodernidad, hoy en día nos encontramos en una época un tanto incierta, aún difícil de catalogar. De ahí, que nos refiramos a ella como la (...) *modernidad*, término que hemos tomado prestado de Radu Teampău. Ambos períodos se caracterizan por la mescolanza y la heterogeneidad de géneros que nacen por la influencia las formas y técnicas anteriores, así como el intento de acabar con la manipulación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.

Por un lado, en la escena anglosajona vemos las ansias de liberación del hombre y la necesidad de expresar abiertamente lo que antes estaba prohibido. Los acontecimientos políticos y sociales han promovido un tipo de teatro reivindicativo, social y comprometido. Se dan tendencias como el *in-yer-face theatre*, así como el desarrollo de teatro documental como medio para plasmar la realidad más inmediata. El nacimiento del movimiento *fringe*, por su parte, ha dado a la escena una serie de formas teatrales independientes que se caracterizan por la conjugación de diferentes lenguajes escénicos. Además, la creciente internacionalización de la sociedad británica,

ciertamente multicultural, ha dado voz a las minorías, las cuales llevan a cabo una exploración personal de sus raíces. De igual manera, los nacionalismos británicos se mantienen fuerte en escena, con la presencia de numerosos dramaturgos escoceses e irlandeses.

Por otro lado, en España, la memoria histórica y la necesidad de (re)contar lo que ya pasó sigue lastrando la escena actual. Esto ha dado pie a un teatro de la memoria, además de político y muchas veces autobiográfico. Las renovaciones de los espacios escénicos desde los años ochenta, así como los diferentes acontecimientos políticos y sociales, impulsaron la búsqueda de una nueva dramaturgia en la que se le de al lenguaje una nueva dimensión. De igual manera, surgen nuevas tendencias como el teatro breve, en el que se inscribe el microteatro, como medio para renovar la relación entre actor y espectador. Esto es llevado al extremo por el teatro callejero, impactante y espectacular, de grandes compañías como La Fura dels Baus o Els Comedients. Estos grupos teatrales adelantaron la mezcla de lenguajes escénicos (danza, música, iluminación...) que, décadas más tarde, se traducirá en el uso de nuevos lenguajes procedentes del cine, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. No nos olvidemos, tampoco, del siempre presente teatro de humor, así como la paulatina apertura a temas más controvertidos como el erotismo en la escena.

¿Y sobre el teatro creado por mujeres?

2.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presencia en la esfera pública de la mujer está cambiando a pasos agigantados (Strachey, 1911, cit. en DiCenzo, 2008: 36) con su creciente presencia en todos los ámbitos profesionales, sobre todo, en el campo de las letras. Si antes debían esconderse tras seudónimos, “forzadas a travestirse de portes masculinos en el físico y la conducta” (García-Pascual, 2011: 321), hoy han conseguido tener una importante presencia sobre las tablas gracias a los cambios sociales, políticos y los impulsos en el sector de las artes escénicas para dar visibilidad a la mujer en este campo (Pérez-Rasilla y Soria Tomás, 2018: s/p).

En Inglaterra, el teatro comercial ha abierto sus puertas a las nuevas dramaturgas e incluso, el Tricycle Theatre, uno de los teatros londinenses más importantes y políticos, ha creado un festival de teatro breve escrito por mujeres llamado “Women, Power and Politics” (Reinelt, 2010: 553). En España, el establecimiento de diferentes asociaciones y certámenes para mujeres, así como el nombramiento de éstas como directoras de prestigiosos teatros ha traído la paridad entre ambos sexos en las artes escénicas (Pérez-Rasilla y Soria Tomás, 2018: s/p). Más si cabe, las actuales leyes de igualdad tanto británicas como españolas que datan del 2010 y 2007 respectivamente, abogan por un reparto equitativo y no discriminatorio entre el hombre y la mujer en el ámbito profesional²³.

Sin embargo, el género femenino todavía se enfrenta a grandes desigualdades, sobre todo en el ámbito de las artes escénicas. Por ejemplo, en el Reino Unido, el Arts Council concede cada año ayudas a grupos, compañías o artistas individuales emergente, las cuales son dadas aún a más hombre que mujeres (Reinelt, 2010: 555). España tampoco se encuentra en una posición de ventaja respecto a su vecina europea, pues, según Dr. Julio Checa Puerta, en los más de 20 años comprendidos entre los 90 y el 2011, la situación laboral de las dramaturgas no ha mejorado en paralelo con su presencia en la escena (356).

Ya a principios del siglo pasado, Marjorie Strachey afirmaba que “as regards women the modern drama has before it a magnificent and almost untouched field”²⁴ (Starchery, 1911, cit. en DiCenzo, 2008: 36). Hoy en día, seguimos descubriendo ese magnifico campo de las mujeres en

²³ Véase Equality Act 2010 en <https://www.gov.uk/guidance/equality-act-2010-guidance> y Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres en <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>. Accedido: 26 de marzo de 2019.

²⁴ “En cuanto a las mujeres, la literatura dramática tiene ante sí un magnífico campo inexplorado” (Traducción propia).

la literatura y el teatro que, a pesar de las constantes dificultades, las interminables piedras en el camino, los intentos de desprestigio, ellas siguen adelante, contra viento y marea (García-Pascual, 2011: 322-323). La labor de sus predecesoras, como, por ejemplo, Las Mujeres de la Generación del 27 en España (Saumell, 2018, s/p) o las escritoras británicas de la segunda mitad del siglo XX (Díez García y López Santos, 2010: 109), han dado el impulso que las dramaturgas actuales necesitaba.

Los cambios políticos y sociales, así como el paso de la modernidad a la posmodernidad a mediados del siglo XX abrió nuevos campos de experimentación en Europa (Ros-Berenguer, 2017: 213). Propició, además, el asentamiento definitivo de los pilares del Feminismo. Más allá de las definiciones de “feminismo” en los diccionarios²⁵, este término es, según la reputada filósofa Judith Butler, “about the social transformation of gender relations”²⁶ (Saumell, 2018, s/p). Esto ha llevado a las dramaturgas a cuestionar, no sólo su propia posición en la sociedad, sino del ser humano en sí, dando pie a un teatro ciertamente político con hambre de reivindicación e innovación (Garnier, 1996, cit. en Ros-Brenguer, 2017: 217). Se da una nueva “feminidad” que es “performativa” porque quiere poner de manifiesto el poder de la mujer y denunciar la imagen mercantilizada de ésta (Saumell, 2018, s/p).

Así, el nuevo teatro creado por mujeres traerá una nueva visión del mundo, de la mano de protagonistas femeninas y heroínas que buscan su lugar en la sociedad patriarcal a través de las vivencias personales de sus creadoras: las dramaturgas (Serrano, 2005, cit. en Romera Castillo, 2014: 205-206). Éstas se extrapolan en escena a través del cuerpo de la actriz que, con el desarrollo del teatro independiente, en España, se encontraron nuevos modelos de interpretación corporal como el mimo o las máscaras. Esto dio pie a estudios del cuerpo autobiográfico, histórico o político, entre otros (Saumell, 2018, s/p).

Al igual que sus compañeros, las dramaturgas de hoy se nutren de las tendencias anteriores y buscan una gran elaboración formal con intención poética de tal manera que el texto se convierta en un espacio para la experimentación. Tratarán temas relacionados con la historia, la ciencia, o el

²⁵ En la DRAE “feminismo” es “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre”; “Movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo” (<https://dle.rae.es/?id=HjuyHQ5>. Accedido: 27 de marzo de 2019). En Oxford Dictionaries “feminism” es “the advocacy of women's rights on the ground of the equality of the sexes” (“La defensa de los derechos de las mujeres en el terreno de la igualdad de sexos” (Traducción propia)] (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/feminism>. Accedido: 27 de marzo de 2019).

²⁶ “Sobre la transformación social de las relaciones de género”.

metateatro, sin olvidarse de la memoria y el autobiografismo como medios para hacer una reflexión sobre la sociedad y la política del momento (Ros-Berenguer, 2017: 219-220). Harán obras sobre la crisis económica o los acontecimientos políticos, consiguiendo, así, el éxito del que hoy en día disfrutan muchas de ellas (Reinelt, 2010: 554).

En el Reino Unido, nació a finales del siglo XX una promoción de creadoras que escribían sobre mujeres, de tal manera que “they were throwing off the shackles of a thousand years or more and finding freedom”²⁷. Se crearon importantes colectivos como The Magdalena Project, una red de dramaturgas contemporáneas que buscaban la equidad entre hombres y mujeres en el teatro. Su actividad tuvo gran incidencia en España, instalándose en nuestro país en 2004 con el nombre de Magdalena España y en el que se incluyen asociaciones como Marías Guerreras (Saumell, 2018: s/p).

Se formaron, además, otros grupos menos internacionales como The Women’s Theatre Group o Monstruous Regiment, en el que participó la célebre dramaturga Caryl Churchill. Sus objetivos eran promover la escritura dramática entre las mujeres, para crear obras de calidad que versen sobre los temas escondidos de las mujeres y representen a personajes femeninos despojados de sus clichés. Quieren, además, explorar el campo teórico del feminismo preguntándose qué elementos hacen a una obra feminista²⁸.

Una característica del teatro feminista será, por tanto, la representación de tabúes relacionados con las mujeres. No para representar la realidad de éstos, sino para desmitificarla. A esto se dedicaba el colectivo de la jamaicana Honor Ford-Smith quien buscaba dar voz a las mujeres de una sociedad pobre, sin recursos y atrapadas en un pensamiento arcaico. Ella creía que sólo “by confronting what has been considered indecent, irrelevant or accepted, we have begun to make a recorded refusal of ways in which our lives have been thwarted and restricted”²⁹ (Ford-Smith, 1981, cit. en Drain, 2004: 333-334). La rabia, la disconformidad y la indignación de sentirse diferente o inferior a la otra parte – el hombre – lleva a las dramaturgas a escribir de manera arriesgada (Pérez-Rasilla, 2012, cit. en Ros-Berenguer, 2017: 223). Muestran una gran

²⁷ Hanna cit. en <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre> Accedido: 28 de marzo de 2019. “Que se deshacían de las cadenas de hace mil años o más y encontraron la libertad” (Traducción propia).

²⁸ <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre> Accedido: 28 de marzo de 2019.

²⁹ “Sólo si nos enfrentamos a lo que se considera indecente, irrelevante o lo que ya está establecido, podremos dejar testimonio de nuestro rechazo hacia las formas que han frustrado y restringido nuestras vidas” (Traducción propia).

preocupación por el lenguaje que se traduce en compromiso y en el intento de reaccionar a nivel social – público – a un problema individual – propio (Gutiérrez Carbajo, 2014, cit. en Ros-Berenguer, 2017: 224).

Mientras que Sara Kane quiso expresar esta disconformidad a través del teatro *in-her-face*, las más jóvenes, como Laura Wade, hacen un teatro más poético, personal y sentimental (Díez García y López Santos, 2010: 110). Angelica Lidell, por su parte, prefiere un teatro ceremonial en el que usa su propia autobiografía y la realidad para establecer una conexión entre lo divino y lo existencial; o Laila Ripoll, quién se centra en la memoria histórica del período de la Guerra Civil Española. La contará a través de diferentes géneros, sin olvidarse del elemento cómico (Dominique Moreno, 2015: 53). Otras como Roser de Castro, ganadora de un premio Max, lleva el feminismo al teatro de calle, recuperando ese interés por el cuerpo a través del uso del mimo o los zancos (Saumell, 2018, s/p).

Vemos, por tanto, una heterogeneidad de estéticas, presente también entre las directoras de teatro³⁰. En España, muchas han trabajado tanto en teatros comerciales como independientes, llevando a escena desde las obras más clásicas hasta las más contemporáneas. Este es el caso de Magüi Mira quien, además de actriz, ha trabajado en el campo de la dirección, poniendo en escena obras de diferentes períodos: *El Perro del Hortelano* de Lope, *Top Girls* de Churchill o *Consentimiento* de Raine (Pérez-Rasilla y Soria Tomás, 2018, s/p). En el Reino Unido destaca, además, la multiculturalidad no sólo en escena, sino detrás. Se está intentando acabar con el predominio del director hombre y blanco, para dar paso a la mujer multicultural y de color. Tal es el caso de Debbie Tucker Green³¹, dramaturga además de directora, que está poblando los escenarios de los grandes teatros británicos (Reinelt, 2010: 554).

El definitiva, el teatro creado por mujeres no es tanto sobre el feminismo, sino más bien sobre la posición de la mujer en la sociedad, su rol en un colectivo³². Para Sandra Dominique Moreno estos roles se crean a través de un contexto concreto, condicionado por factores sociopolíticos, económicos, psicológicos y educativos. Están en constante cambio, y es precisamente ese cambio el que la dramaturgia femenina pretende reflejar (2015: 117-119). Por

³⁰ Muchas de las dramaturgas mencionadas también son directoras de teatro.

³¹ La artista prefiere su nombre escrito en minúsculas (<https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/06/truth-reconciliation-royal-court-review>. Accedido: 28 de marzo de 2019).

³² <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre> Acceso: 28 de marzo de 2019.

eso se insertan en tendencias políticas, con las que pueden hablar de temas como la violencia de género, la maternidad, la sexualidad femenina o la cosificación de la mujer (Saumell, 2018, s/p).

Su presencia en los escenarios mundiales es cada vez más significativa y se espera que siga aumentando exponencialmente de la mano de una mejora en las condiciones laborales que de verdad cumplan las leyes de igualdad (Reinelt, 2010: 556). Sus textos continuarán irradiando ese compromiso de vencer la violencia de no poder hablar libremente de los problemas que afectan a la mujer, a través de la violencia (Dominique Moreno, 2015: 121-122). Se convierten, así, en una forma cultural (Merri Torras, cit. en Ros-Berenguer: 225); se convierten, en boca de Lola Blasco, en:

Una obra de arte abierta,
una obra de arte que no avanza,
que no entretiene,
que se alimenta de la lucha.

(Blasco, 2009: 31)

Las mujeres deben confiar en sí mismas y en sus coetáneas, pues sólo ellas pueden cambiar la realidad que les rodea. De esta manera, El teatro creado por mujeres se convierte en “una acción poética y política” en el que la “insatisfacción no es un estatuto; es un detonador para la acción transformadora y para el cambio” (Pascual Ortiz, 2014: 72).

Hemos hecho hincapié en varias ocasiones en la necesidad de la dramaturgia femenina de verbalizar y exteriorizar aquellos temas o circunstancias que les afectan directamente y que se ven constantemente silenciados por la sociedad. Sus ansias de romper ese silencio a través de la palabra, elemento esencial del teatro, las han llevado a escribir y hacer espectáculos al borde de la violación (Fülle, 2017: 288). Entendamos ahora “violación” no como “tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad” (DRAE, 2019), pero como la ruptura de los preceptos establecidos. Debemos entenderla, por tanto, no desde el filtro masculino de “self-violation”, pero desde la óptica femenina del “self-exploration” (Schneemann, 1983, cit. en Drain, 2004: 137). De esta manera, podrán poner en evidencia la diferencia entre los tabúes de los hombres y las mujeres para, así, alcanzar la paridad.

Los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y, en especial, el teatro, está siendo capaz de sacar a la luz muchos testimonios y experiencias de personas que no han podido hacerlo

por sus propios medios, como sucede en la violencia de género (García Pascual, 2010: 263). Ante todo, debemos hacer una distinción en las diferencias entre violencia de género y violencia doméstica que, en muchas ocasiones, se suelen entender como una.

En el Reino Unido, la violencia de género es entendida como violencia contra la mujer y se define como:

Rooted in women's unequal status in society and that status reflects the unbalanced distribution of social, political and economic power among women and men in society. It is one of the most pervasive human rights violations of our time and a form of discrimination that results in, or is likely to result in, physical, sexual, psychological or economic harm or suffering to women. Violence against women undermines women's dignity and integrity and imposes serious harm on families, communities and societies³³ (European Institute of Gender Equality, 2018: s/p).

En cuanto a la violencia doméstica, esta se define como:

Any incident or pattern of incidents of controlling, coercive, or threatening behaviour, violence or abuse between those aged 16 or over who are, or have been, intimate partners or family members regardless of gender or sexuality. The abuse can encompass, but is not limited to psychological, physical, sexual, financial or emotional abuse³⁴ (Ministry of Defense, 2018: 8).

Vemos, por tanto, que la gran diferencia entre violencia de género y violencia doméstica es el género al que afecta. Mientras que la última puede afectar a ambos sexos, masculino y femenino, la de género está directa y únicamente orientada hacia la mujer. En España la violencia doméstica tiene una definición similar a la británica, siendo:

Todo acto de violencia física o psicológica ejercido tanto por un hombre como por una mujer, sobre cualquiera de las personas enumeradas en el artículo 173.2 del Código Penal (descendientes, ascendientes, cónyuges, hermanos, etc.) a excepción de los casos específicos de violencia de género (INE, 2017: 11).

Aquí se exceptúan los casos de violencia de género, que se entiende como:

Todo acto de violencia física o psicológica (incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad) que se ejerza contra una mujer por parte del hombre que sea o haya sido su cónyuge o esté o haya estado ligado a ella por una relación similar de afectividad aún sin convivencia (INE, 2017: 2).

³³ “Se origina en las desigualdades de la mujer que se refleja en las desigualdades de poder social, político y económico entre mujeres y hombres en la sociedad. Es una de las violaciones más perversas de los derechos humanos en nuestro tiempo, y una forma de discriminación que tiene como resultado o puede suponer un daño o sufrimiento físico, sexual, psicológico o económico para la mujer. La violencia contra la mujer infravalora a la dignidad y la integridad de ésta y supone un daño grave para la familia, la comunidad y la sociedad” (Traducción propia).

³⁴ “Cualquier incidente o sucesión de incidentes de comportamientos, violencia o abusos controladores, coercitivos o amenazadores en aquellas personas mayores de 16 que son o han sido pareja íntima o familiar [del/la agresor/a] independientemente de su género u orientación sexual. El abuso puede ir acompañado, pero no está limitado a abusos psicológicos, físicos, sexuales, financieros o emocionales” (Traducción propia).

Por tanto, la violencia de género es la violencia contra la mujer, la cual “constituye una violación de los derechos humanos y las libertades fundamentales” (Dirección General de la Policía, 2019: 1). Esta violencia se puede dar en el plano afectivo a través de la soledad de la mujer; en el plano temporal, con la acumulación de incidentes e injusticias; en el plano espacial, despojando a la mujer de su libertad; o en el plano político y económico, que se basa en los roles de género en la sociedad (Dominique Moreno, 2015: 120-121).

Así, la violencia contra la mujer se origina en la ideología y el sistema patriarcal y está basada en tradiciones y creencias en las que todavía se mantiene la desigualdad entre hombres y mujeres (Junta de Andalucía, s/f: 9). De esta manera, Pamela Palenciano la considera violencia machista, porque es la persona machista (siguiendo el sistema patriarcal) quien ejerce la violencia, sin distinción de sexo y en cualquier espacio, ya sea el público de la calle o el privado de la casa (Palenciano, cit. en Parra, 2011:24).

Por lo tanto, la violencia machista es de nivel institucional y es deber de los Estados proteger a quien sufre la violencia y condenar a quien la ejerce, especialmente la violencia contra la mujer, que está condenada por las Naciones Unidas (Bodelón, 2014: 132-133). Sin embargo, hoy en día todavía hay poca ayuda a las víctimas por parte de los Estados y muchos o muchas terminan tomándose la justicia por su mano, contestando a la violencia con más violencia (Dominique Moreno, 2015: 121).

Se convierte, así, en una violencia instrumental, pues el agresor se sirve de ella para mostrar su poder de dominio sobre la víctima, la cual contesta con violencia porque considera que debe haber una relación de respeto con la otra parte. Es, además, muy difícil de reconocer porque parece que sólo existe cuando hay lesiones físicas (Junta de Andalucía, s/f: 10). La violencia machista está, en muchas ocasiones, invisibilizada, que es lo que se conoce comúnmente como *micromachismo*. No obstante, Palenciano considera que el nombre de *micromachismo* hace pequeña a la violencia machista y, por ellos, se refiere a ella como *machismo invisibilizado* (Scouts, 2017: s/p).

En el Reino Unido (sólo Inglaterra y Gales), se estima que casi 2 millones de personas sufren algún tipo de violencia doméstica, acarreado en muchas ocasiones severos daños a largo plazo (House of Commons, 2018: 3), y 61 millones de mujeres, aproximadamente, han sufrido

violencia de género desde los 15 años, esto es, 1 entre 3 mujeres (European Institute of Gender Equality, 2018, s/p).

A pesar de partir de una amplia muestra y la difícil obtención de los datos, las estadísticas del Gobierno Británico muestran que en el año 2016/2017, alrededor de un 26% de mujeres y un 15% de hombres han sufrido algún tipo de violencia o abuso doméstico desde los 16 años. Nótese, además, que la muestra tomada se reduce al período de edad entre los 16 y los 59 años (Strickland y Allen, 2018: 3) por lo que en estas cifras no se contempla el abuso a niños, parte de los adolescentes o parte de los adultos, entre ellos, los ancianos.

En España, en el año 2017, 29.008 mujeres han sufrido violencia de género y 6.909 personas violencia doméstica. La muestra tomada, además, engloba un período de edad más amplio que las estadísticas inglesas, estudiando todas las edades. Las cifras más altas se dan en edades entre 30 y 34 años, y 35 y 39 años, con 4.611 y 5.142 víctimas de violencia de género respectivamente. En cuanto a las víctimas de violencia doméstica, destacan altos números para los menores de 18 años, así como las edades entre 18 y 19 años (INE, 2017: 3, 11).

En el Reino Unido, los datos sobre denuncias y prosecución de los agresores son inciertos debido a la escasa labor de recolección de datos en sedes policiales rurales, centrándose únicamente en 43 comisarías de policía en toda Inglaterra y Gales. Aún así, se puede ver un paulatino ascenso de denuncias de violencia doméstica y se estima que siga así (Strickland y Allen, 2018: 7). En España también se ha dado un ascenso en el número de denuncias e imputados por violencia de género, pero un descenso (respecto a los años 2013 y 2014) en cuanto a la violencia doméstica (INE, 2017: 10, 18).

Esto puede deberse a las leyes vigentes en ambos países que tienen como objetivo erradicar y proteger a las víctimas de estas violencias. En el Reino Unido, tanto la violencia de género como la violencia doméstica se contemplan en Family Law Act 1996 y Domestic Violence Crime and Victims Act 2004, regulando todo tipo de violencia ejercida sobre la mujer, sobre un miembro de una familia o pareja conyugal, así como cualquier delito de tráfico sexual, mutilación genital o matrimonios forzados (Strickland y Allen, 2018: 10-16). En España, existen diferentes leyes, Reales Decretos y Resoluciones que regulan las desigualdades de géneros, condenan la violencia de género y doméstica, y protegen a las víctimas. Todas ellas se recogen y pueden consultarse en

el Código de Violencia de Género y Doméstica, actualizado el 11 de marzo de 2019, y publicado por la Dirección General de la Policía en el Boletín Oficial del Estado³⁵.

Tanto el Gobierno español como en el británico están llevando a cabo planes para frenar la violencia de género y la violencia doméstica, es decir, la violencia machista. En el Reino Unido existe, por ejemplo, Domestic Abuse Strategy 2018-2023, el cual no sólo se intenta concienciar a la sociedad de la existencia de este tipo de violencia, sino que se especifican diferentes medios para acabar con ella, así como una detallada guía de qué hacer y con quién contactar si uno es la víctima o sabe de alguien que esté sufriendo dicha violencia³⁶. En España, la Junta de Andalucía ha redactado una guía explicativa para una red de voluntarios que tiene como objetivo ayudar a las víctimas de la violencia de género. En ella se explica qué es la violencia machista, que tipos existen, cuáles son los perfiles del agresor y la víctima, así como las medidas de actuación³⁷.

Como ya se señaló anteriormente, el aborto es otro de los temas más estigmatizados en el ámbito femenino, no sólo por que las afecta a ellas directamente, sino porque las hacen menos mujeres o rompe con el ideal de ser mujer (Cockrill *et al*, 2013: 79). Para una mujer quedarse embarazada no siempre significa *ser más o mejor mujer*, sino que supone e implica “dar y entregarse vital y emocionalmente a un ser humano inicialmente muy vulnerable y dependiente, de modo unilateral” (González de Chávez Fernández, 2015: 1).

El hecho de que la portadora de tal responsabilidad – de una nueva vida – desee terminarla por voluntad propia es considerado como un delito en muchos países todavía (De Salas, 2018, s/p). Es, por tanto, violencia en el sentido de “acción violenta o contra el natural modo de proceder” (DRAE, 2019). Para María Asunción González de Chávez Fernández, sin embargo, la prohibición del aborto es un “acto de violencia contra la mujer” (3) y es justamente esta violencia sobre el cuerpo femenino la que el teatro de las dramaturgas busca denunciar; son estas situaciones tan estigmatizadas las que escenifica y a las que da voz (Dominique Moreno, 2015: 123).

³⁵ Se puede descargar o acceder al documento a través de www.boe.es/legislacion/codigos/. Accedido: 31 marzo de 2019.

³⁶ El documento es accesible online a través de https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/725400/Domestic_Abuse_MOD_booklet_Digital.pdf. Accedido: 31 marzo de 2019.

³⁷ El documento es accesible online a través de https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/Violencia_Genero_Documentacion_Red_Ciudadana_folleto.pdf. Accedido: 31 marzo de 2019.

En el Reino Unido, una de cada tres mujeres tiene un aborto (Samuels, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 16). En el año 2017, se llevaron a cabo un total de 197,533 abortos en mujeres residentes y no residentes en Inglaterra y Gales, de los cuales el 98% fueron por el riesgo de serios problemas de salud mental en la mujer embarazada³⁸. En España, la cifra desciende a 94.123 abortos en el mismo año, siendo el 89,75% de ellos a petición de la mujer³⁹. Estas cifras nos indican que la gran mayoría de las mujeres embarazadas que abortan en el Reino Unido y España es por decisión propia y el riesgo de desarrollar una enfermedad mental (o acrecentarla si ésta ya la sufría) por la imposibilidad de cargar con la responsabilidad de traer un ser al mundo. Esto está íntimamente relacionado con factores socioeconómicos, culturales, religiosos y laborales, entre otros, que llevan a la mujer a considerar el aborto como la mejor opción (González de Chávez Fernández, 2015: 1).

Estos trastornos psicológicos pueden conducir a la muerte de la madre y/o el feto, y por ello, en muchos países las leyes del aborto contemplan la despenalización en este supuesto (Ortega Barreda, 2010: 28). La ley de aborto de 1967 (modificada en varias ocasiones) en el Reino Unido permite la interrupción del embarazo antes de las 24 semanas de gestación si éste pone a la madre o al feto en (grave) riesgo de enfermedad física o psicológica; si el embarazo puede llevar a la mujer a su muerte antes de que hayan concluido los 9 meses de gestación; o si el feto está en riesgo de nacer con graves taras físicas o psicológicas⁴⁰. La Ley Orgánica 11/2015 que actualiza a su predecesora la Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo, permite a la mujer abortar hasta las 22 semanas y en supuesto muy similares a los británicos con la diferencia de que las menores de edad deben tener autorización expresa de sus representantes legales (Art. 13).

³⁸ Los datos estadísticos relacionados al aborto en el Reino Unido se obtienen del Department of Health and Social Care, https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/763174/2017-abortion-statistics-for-england-and-wales-revised.pdf. Accedido: 29 de marzo de 2019.

³⁹ Los datos estadísticos relacionados al aborto en España se obtienen del Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social, https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/embarazo/tablas_figuras.htm. Accedido: 29 de marzo de 2019.

⁴⁰ <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1967/87/section/1>. Accedido: 29 de marzo de 2019.

Aunque la mayoría de estos abortos se realizan en mujeres de entre 20 y 24 años en ambos países, siendo la tasa de menores de 18/19 años de las más bajas⁴¹, leyes restrictivas en esta materia ponen en peligro, en primera instancia, a las adolescentes, ya que les resultará muy difícil acceder o encontrar un centro especializado seguro (Ortega Barreda, 2010: 28). Por ello, una ley restrictiva o prohibitiva del aborto no hará que descendan o asciendan los números de abortos realizados, sino que pondrá en peligro a la mujer, acabando en muchas ocasiones con la vida de ésta y el feto (González de Chávez Fernández, 2015: 3).

Sin embargo, según Ortega Barreda, en su estudio sobre las secuelas del aborto en adolescentes se puede ver cómo la permisividad de éste puede ser causa de mayor mortalidad en la mujer que su propia prohibición. Entre el 30 y 35% de las mujeres que han abortado tendrán pensamientos suicidas, de las cuales algunas llegarán a intentarlo. Además, casi todas tendrán mayor tendencia a ejercer abuso o maltrato sobre sus hijos, incrementando en un casi 200% si la mujer ha tenido varios abortos (Ortega Barreda, 2010: 29). Por su parte, González de Chávez Fernández apunta que las jóvenes menores de edad pueden experimentar mayores riesgos y complicaciones en sus embarazos, llevándolas a una alta mortalidad. Entre dos y seis de los fetos nacidos tendrán alguna tara física o psicológica, además se dará una deficiencia de atención por parte de los padres adolescentes a sus hijos. Concluye que, cuanto menor son los padres, mayor probabilidad hay de que maltraten a sus hijos (González de Chávez Fernández, 2015: 15).

Vemos, por tanto, gran controversia generada por los bandos pro-aborto, anti-aborto y pro-elección. Todos tiene sus ventajas y desventajas, pues todo aborto puede tener consecuencias negativas, así como todo embarazo no deseado. Está claro, no obstante, que una política pro-elección, es decir, a favor de la libre elección de la mujer de abortar siempre que ésta lo desee, trae un mayor balance a la controversia (Samuels, cit. en *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, 2017, s/p). No obstante, esta libre elección de la mujer puede suponer un problema con la pareja. En los casos de embarazos de adolescentes, el 75% de los hombres apoyan la elección de la mujer de tener un aborto, pues en general ven el embarazo adolescente como algo negativo.

⁴¹ Véase tabla 2 en https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/embarazo/tablas_figuras.htm. Accedido: 29 de marzo de 2019.

Véase Key Points in 2017 en https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/763174/2017-abortion-statistics-for-england-and-wales-revised.pdf. Accedido: 29 de marzo de 2019.

Además, la mayoría quieren ser considerados en la toma de decisión (González Rodríguez y Valarde Mayol, 2011: 3).

Todas estas cifras nos muestran que el aborto es un acto común en la sociedad y se da independientemente de las leyes establecidas (González de Chávez Fernández, 2015: 2). Sigue, además, siendo uno de los grandes secretos de la humanidad y las mujeres no sienten que puedan hablar de su experiencia libremente (20 Stories High y Contact, 2017b: 17). Muchas mujeres que han tenido un aborto se ven estigmatizadas por la sociedad, sobre todo el bando más conservador, llevándolas a mantener el hecho en secreto. Este secretismo hará que se juzguen a sí mismas, se sientan juzgadas por otros, o se vean perjudicadas socialmente por ello, bajando en estatus social (Cockrill *et al*, 2013: 80).

En 1931 se legalizó en México el aborto en caso de violación (De Salas, 2018, s/p), otro de los temas más controvertidos y tabú de la sociedad, así como uno de los crímenes más horribles y odiados (McMurtri y Murphy, 2016: 445). La Baronesa Helena Kennedy QC, una de las abogadas de mayor prestigio en el Reino Unido, define violación como: “to engage in a penetrative sexual act with someone without their consent”⁴² y afirma que es el crimen más polémico y debatible de todos (Kennedy QC, 2017, Doc. N° 1: s/p). La violación, además, va de la mano del amor romántico en muchas ocasiones, ocurriendo en su mayoría en el seno de una relación (McMurtri y Murphy, 2016: 445-446). Por ello, el término “consentimiento” se vuelve ciertamente borroso siendo en última instancia la ley quien decide si hubo o no hubo consentimiento (Mira, cit, en CDN, 2018b: 16).

Según el Diccionario de la Real Academia Española, consentir es “permitir algo o condescender en que se haga”. En las relaciones sexuales, el consentimiento no debe reducirse a un simple adverbio de afirmación, un movimiento de asentimiento o la omisión del “no”, sino que el consentimiento debe ser “entusiasta, libre de toda presión o coacción (...) e informado” (Roman, 2018: s/p). Por eso, en el ámbito de la pareja, todo acto sexual debe dejar de verse como el rol del esposo/a o como la pasión desbordada del hombre que necesita de sexo regular y lo asocia a una mayor estabilidad y compenetración de la pareja (McMurtri y Murphy, 2016: 446).

⁴² “Estar involucrado con alguien en un acto de penetración sexual sin el consentimiento del otro” (Traducción propia).

Hasta 1991, en el Reino Unido no existía el delito de violación marital, pues a la mujer se la consideraba propiedad del hombre, ya sea éste su marido, su padre y otro familiar. Hoy en día, a pesar de considerarse delito, hay muchos vacíos en la ley que no verá como violación un acto que fue consentido anteriormente en otro momento (Kennedy QC, 2017, Doc. N°1: s/p). Es decir, si una mujer es violada por su marido en un momento dado, este acto no se considerará violación, pues en otras ocasiones ambas partes consintieron al acto sexual. Para Magüi Mira, la violencia sufrida por la mujer debe tenerse en cuenta siempre y no debe desprestigiarse ni basarse en la pericia del abogado (CDN, 2018b: 16-17).

En España, los casos de violación han crecido en el 2018 un 22,7%, habiéndose registrado un total de 1.702 violaciones con respecto al año anterior⁴³. En el Reino Unido⁴⁴, se registran al año alrededor de 97.000 casos de violación de los cuales 85.000 son mujeres violadas y 12.000 son hombres. De éstos, sólo el 15% es denunciado, de los cuales sólo se procesan el 32%, condenándose el 57% de éstos. Es decir, de los 98.000 casos de violación solo se condenan 2.689. En porcentajes, esto no llega al 3% (McBride, 2017, Doc. N° 2: s/p). En España, en el año 2017, se condenaron 332 casos de violación y abuso sexual, siendo todos los condenados hombres, menos uno⁴⁵.

Estos datos nos dan medida de la ineficacia de la ley a la hora de condenar los diferentes casos de violación ya sea en el seno matrimonial o fuera de él. La Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal que condena los delitos de violación y abuso sexual en España, impone diferentes penas en función a la gravedad de los actos (Art. 178-184). En el Reino Unido, el Sexual Offence Act 2003 condena casos de violación con pena máxima de cadena perpetua. Nótese, además, que la ley británica condena mayormente la violación del hombre sobre la mujer, no contemplándola del otro lado:

A person (A) commits an offence if—

(a)he intentionally penetrates the vagina, anus or mouth of another person (B) with his penis⁴⁶ (Part 1, Sexual Offence Act 2003).

⁴³ https://www.diariodesevilla.es/sociedad/Crece-numero-violaciones-Espana-23_0_1327967531.html Accedido: 30 de marzo de 2019.

⁴⁴ Los datos se restringen a Inglaterra y Gales únicamente en los años 2015-2016.

⁴⁵ Datos extraídos del Instituto Nacional de Estadística, accesible en <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=28750>. Accedido: 30 de marzo de 2019.

⁴⁶ “Una persona (A) comete una ofensa si – (a) a penetrado intencionadamente la vagina, el ano o la boca de otra persona (B) con su pene” (Traducción propia).

De manera explícita posiciona al hombre como agresor de otra persona (sin género específico), usando su pene como arma u objeto de la agresión. De ahí que a la mujer se la bombardee con preguntas insignificantes, sin sentido o irrelevantes a fin de encontrar alguna incongruencia o contradicción en el contrainterrogatorio y dar la vuelta a la historia para exculpar al hombre (Kennedy QC, 2017, Doc. N° 1: s/p).

Por tanto, las leyes que pretenden proteger a la víctima de violación son totalmente imparciales y arcaicas. Están escritas por hombres, desde una visión machista y patriarcal que hacen del sistema judicial un órgano público muy mediatizado e injusto (Mira, cit. en CDN, 2018b: 16). Esto hace que la mujer haya desarrollado una indefensión aprendida, mostrándose pasivas ante las agresiones y, con ello, normalizando las situaciones que no deberían considerarse como normales (Roman, 2018, s/p).

Esto conlleva, además, el silenciamiento de la agresión, pasando al plano privado y pudiendo únicamente resolverse en ese mismo plano privado. Para poder condenar tales actos delictivos, la violación debe considerarse como un crimen público que se lleva a cabo en la esfera privada, pero se condena en la pública (McMurtri y Murphy, 2016: 460). Aunque parece que sólo con la muerte de la víctima somos capaces de hacer este delito público, y aún así no es suficiente para controlarlo y mucho menos condenarlo⁴⁷.

Tras esta resumida panorámica sobre la dramaturgia española y los diferentes tabúes sociales que afecta directamente a la mujer, podemos concluir que, hoy en día, la figura de la mujer está tomando cada vez más presencia a nivel social, político y económico. Esto supone la salida del mundo privado de la casa al mundo público de la sociedad, accediendo a mayores ámbitos del mundo profesional como el que nos incumbe: las artes escénicas. Así, muchas mujeres hoy disfrutan de gran presencia y éxito sobre las tablas, especialmente gracias a las generaciones anteriores que se abrieron camino en un mundo de hombres.

Muchas también han llegado a puesto de mayor responsabilidad y poder. Sin embargo, su labor aún se ve lastrada por las desigualdades en las condiciones laborales en comparación con sus compañeros, los hombres. Los Gobiernos actuales están creando políticas que aseguren la igualdad

⁴⁷ <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/mujer/violencia-de-genero-2018/> Acceso: 18 de marzo de 2019.

de género, pero con poco éxito todavía. Por ello, las mujeres se han armado con las palabras y han mostrado su disconformidad a través de su dramaturgia.

En líneas generales, ellas han seguido los pasos de sus compañeros de profesión, pero con una clara intención concienciadora y reivindicativa a favor del Feminismo. Así, el teatro creado por mujeres y feminista busca sacar a la luz todo lo que el ámbito privado de la mujer ha escondido a lo largo de la historia. Para ello, han optado por la exploración de su propio cuerpo, de los tabúes que les afectan para poner en evidencia las diferencias entre el hombre y la mujer.

Los tabúes analizados en el presente TFM han sido la violencia machista, que engloba la violencia de género y la violencia doméstica, el aborto y la violación. Hemos visto que la violencia machista se origina en el sistema patriarcal y es una violencia de nivel Institucional, pues afecta directamente a la sociedad y es el Estado el encargado de erradicar, prevenir y proteger a las víctimas de tal violencia. Dentro de la violencia machista distinguimos entre violencia de género, contra la mujer, y la violencia doméstica, que se da en el seno familiar. Mientras que la violencia de género afecta más a mujeres de entre 30 y 40 años, la violencia doméstica tiene mayor incidencia en los menores de edad. Los Gobiernos británicos y españoles han adoptado una serie de medidas preventivas y concienciadoras con el objetivo de disminuir el número de víctimas de violencia machista y condenar al mayor número de agresores y agresoras posible.

Se ha comprobado, además, que 1 de cada 3 mujeres tienen un aborto en el Reino Unido y un porcentaje algo menor en España. En ambos países la ley del aborto es bastante permisiva con la diferencia de que en España las menores de edad deben tener consentimiento de su representante legal. Tanto leyes permisivas como prohibitivas tienen sus ventajas y sus desventajas, pero se ha demostrado que leyes pro-elección son más efectivas y reducen los diferentes riesgos causados por la interrupción del embarazo o la continuación de éste.

La necesidad de tener un aborto puede estar motivada por haber sido violada y, en este supuesto, muchas de las leyes a nivel mundial permiten la interrupción del embarazo, ya que este es uno de los crímenes más terribles y controvertidos en el ámbito judicial. A pesar de estar duramente penado por la ley, todavía hay muchas áreas grises no contempladas. Este es el caso de la violación marital, muy difícil de probar y aún más difícil de condenar, pues hasta hace bien poco la violencia en el seno matrimonial no se contemplaba en la ley. Las estadísticas también alarman, siendo condenados menos de un 3% de las violaciones en el Reino Unido y unas 300

aproximadamente en España. Se pone en tela de juicio la acción de consentir, siendo la Justicia el órgano encargado de decidir si hubo o no hubo consentimiento.

CAPÍTULO 3: *No sólo duelen los golpes*

3.1 PAMELA PALENCIANO: (RE)PRESENTACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Como ya se ha visto en el Estado de la cuestión, los malos tratos o, más concretamente, la violencia machista, son otro de los tabúes con mayor urgencia tanto social como política. Aunque esta violencia puede ser ejercida en ambos sexos, tiene mucha mayor repercusión sobre las mujeres, acabando en la muerte para algunas de ellas. Abundantes son las obras de teatro que han escenificado el tema de la violencia de género entre las que destacan obras de Buero Vallejo, Arrabal, Paloma Pedrero (García-Pascual, 2010: 264) o Juan Mayorga (García-Pascual, 2012). El presente TFM analizará el monólogo *No sólo duelen los golpes* de Pamela Palencia, actriz, comunicadora y, sobre todo, activista feminista que lucha por la equidad (Palenciano y Larreynaga, 2017: 172).

Natural de Andújar (Jaen) Palenciano estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de Málaga (Parra, 2011: 23). Fue maltratada durante seis años por su novio de la adolescencia, Antonio – desde los 12 a los 18 (Larrañeta, 2013: s/p). En esos largos años de noviazgo, Antonio, no sólo la violó cuando mantuvieron relaciones sexuales por primera vez (sin violencia, pero sin consentimiento), sino que intentó matarla hasta en dos ocasiones. Una vez la agarró del cuello tan fuerte que casi la asfixia (Palenciano, 2016); otra vez, tras haber cortado con él definitivamente, Antonio se presentó furioso y despechado en casa de Pamela con un cuchillo amenazándola para que volviera con él (Larrañeta, 2013: s/p). Entonces, ella no era consciente de que estaba siendo víctima de la enfermedad social que ahora dedica su vida a combatir: el machismo (Scouts, 2017: s/p).

A través de su monólogo, Palenciano nos cuenta el momento en el que se dio cuenta que había sido maltratada, cómo los recuerdos le vinieron de sopetón al escuchar el portazo del colérico novio de su compañera de piso de la Universidad. Nos cuenta cómo tras tres años sin tener ninguna relación seria, por fin encontró al “hombre de mi vida”, *el Lolo*; y cómo esta relación se rompió porque Pamela se había convertido en “Antoñita” (Palenciano, 2016). Pasó, sin saberlo, de víctima a maltratadora, recreando los comportamientos violentos y machistas de su exnovio. Esta experiencia motivó que Pamela fuera a terapia y, con los años, ha conseguido cerrar algunas de las heridas que aún quedaban abiertas. Palenciano usa ahora sus cicatrices para ayudar a otras mujeres a detectar las primeras manifestaciones de violencia machista (Larrañeta, 2013: s/p).

Vemos, por tanto, como su experiencia personal ha motivado la creación del monólogo autobiográfico que aquí nos atañe. *No sólo duelen los golpes* empezó en el año 2003 como un corto taller de algo más de 10 minutos con el objetivo de “denunciar la violencia machista en primera persona y hacer política desde lo personal”. Surgió de unas fotos que había tomado mientras estudiaba y que, con el apoyo de diversos profesores y la Plataforma de Mujeres de Violencia Cero de Málaga, pudo darle la forma actual (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22). Hoy es un espectáculo ciertamente popular que lleva cerca de 16 años recorriendo los escenarios de colegios, instituciones, teatros... Además, el texto íntegro puede leerse en el libro publicado por Pamela Palenciano e Ivan Larreynaga, *Si es amor no duele* (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p).

Su espectáculo sigue el estilo de los monólogos del Club de la Comedia, con grandes dosis de humor y elementos propios del clown (Larrañeta, 2013: s/p). Es decir, el monólogo de Palenciano no es un discurso expresado por un personaje dramático, sino una narración oral, pues el orador o la oradora es una figura más cercana a un narrador o una narradora, ya que no encarna ningún personaje dramático (Rodríguez Suescun, 2013: 107). La propia Palenciano nos confiesa en la introducción de su libro *Si es amor no duele*, que a ella se le da mejor la palabra oral y por eso ha escogido la palabra hablada como medio para contar su historia de violencia machista (Palenciano y Larreynaga, 2017: 8-9).

Su monólogo podría entenderse, por tanto, por lo que conocemos como *stand-up comedy*, término anglosajón que designa dicha manifestación teatral y espectacular (Gallego, 2013: 5). El *stand-up comedy* deriva de los actos burlescos y/o narrativos de los antiguos juglares, cómicos de los pueblos o los chamanes, instalándose hoy dentro del género de las variedades (Luna Ramírez, 2018: 284), que nacieron en España a finales del siglo XIX, adquiriendo gran popularidad a principios del siglo XX dentro del género ínfimo (Casares, 1999: 163-166).

Así, podríamos definir el *stand-up comedy* como un acto teatral en el que se hace una reflexión y crítica distanciada de la realidad del momento desde lo risible y lo humorístico para fomentar la identificación de los hechos contados en el público y, con ello, que se rían “porque es verdad” (Gallego, 2013: 7). En efecto, esto es lo que Palenciano busca con su monólogo: denunciar los aspectos sociológicos, políticos, incluso biológicos de hoy en día, a través de ejemplos tan reales como la vida misma. De esta manera, arremete contra las falacias del amor ideal y romántico, incitando al público a que se ponga “las gafas violetas” y se acostumbre a “cuestionar

y a pensar mucho” porque “hay cosas que suceden en este mundo que las vemos como normales o naturales (...) y no es así en absoluto” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 9-10).

De esta manera, podemos ver en su monólogo ciertos rasgos del Teatro Dialógico, que se inscribe dentro del Teatro Impromptum, como medio para promover un diálogo social (Borda, s.f: 78). Aunque Palenciano no lleve a cabo una labor colectiva en el sentido más estricto de la palabra, su obra está claramente dirigida a un colectivo y, al igual que Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido, entiende el lenguaje teatral como un medio por el cual el ser humano puede identificar las situaciones opresivas que viven en su día a día, así como los agentes que les oprimen. A través del teatro, podrán acabar con su rol de oprimido y tendrán como objetivo transformar estas situaciones opresoras en las que viven (Puga Rayo, 2012: 199). El objetivo del monólogo de Palenciano es ayudar a identificar la violencia machista (situación opresiva) en una sociedad patriarcal (agente que ejerce la opresión) y empoderar a las mujeres (acabar con su rol de oprimidas) para que puedan cambiar la realidad y luchar por la equidad (transformar la situación opresora).

Como todo espectáculo teatral (de mayor o menor dramatismo), los monólogos o *stand-up comedies* se basan en un conflicto, en la tensión o lucha entre fuerzas o ideas contrarias desde una perspectiva contemporánea y, sobre todo, personal (Rodríguez Suescun, 2013: 105). En *No sólo duelen los golpes* el conflicto es claro: las mentiras del amor romántico en una sociedad patriarcal que lleva a la sociedad a tolerar la violencia machista porque ésa es la realidad que nos han inculcado y ésa es la realidad que nos sigue vendiendo nuestro entorno (Palenciano y Larreynaga, 2017: 8-10). Este conflicto está contado a través de ejemplos de la vida cotidiana de Palenciano, así como de la realidad de los jóvenes de hoy en día, hablándoles con un lenguaje que les es propio, conocido, con el fin de romper con la diferencia de niveles impuesto por el sistema patriarcal (Palenciano, 2016). Esto es lo que se denomina sociología folk y está basado en la representación esquemática de los conocimientos previamente adquirido de manera que el espectador pueda fácilmente reconocerlos como algo cotidiano (Gallego, 2013: 2).

De esta manera, Palenciano busca conectar con sus espectadores siguiendo los dos principios fundamentales del Teatro del Oprimido: “ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática”, con el objetivo de llevar “a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral” (Puga Rayo, 2012: 199). Como ya hemos explicado anteriormente,

al hacer alusiones a situaciones familiares de la vida cotidiana de los jóvenes se está promoviendo una identificación, llevando a los espectadores a ponerse en el lugar de los personajes (re)presentados y siendo ellos, así, los protagonistas de la historia. La propia Pamela nos cuenta como muchas de las mujeres que han visto su monólogo le han confesado posteriormente: “gracias por ponerme ahí, porque esa también soy yo” (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22).

Así, aunque esas mujeres no han formado parte del proceso creador del espectáculo (el ensayo), sí han sido testigos de cómo Pamela se ha armado con su “práctica teatral” y la ha llevado a la vida real, “ayudando a muchos jóvenes a abrir los ojos y seguir sanando” a todos aquellos y aquellas que han sufrido violencia machista (Larrañeta, 2013: s/p).

Aunque su monólogo sea apto para casi todos los públicos, está orientado primordialmente a los adolescentes y adultos jóvenes de entre 12 y 24 años, ya que estas son las edades de mayor riesgo de padecer o ejercer la violencia machista (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22). Para Palenciano, la educación es el único medio efectivo para acabar con un problema sumamente arraigado como es el que aquí nos ocupa. Opina que castigos en los colegios e institutos como las expulsiones de varios días, no acaban con la violencia y propone un nuevo modelo de educación junto a un ejercicio de autocrítica y autoanálisis, pues es fiel creyente de que “lo que se aprende se desaprende” (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p). El humor y el arte escénico son medios muy efectivos para fomentar la educación, sobre todo en la población joven, ya que proponen diferentes formas de expresión tanto verbal como corporal. Así, los adolescentes podrán explorar sus propios cuerpos y forma de pensar, ayudándoles a conocerse mejor a sí mismos a la vez que aprenden nuevos conceptos dentro de diversos ámbitos del conocimiento (Rodríguez Suescun, 2013: 105).

El uso de material proveniente de la experiencia personal y la memoria, la representación de tipos y el uso de un lenguaje coloquial propio de los jóvenes adolescentes de hoy en día, son características principales de la sociología folk (Gallego, 2013: 5) que Palenciano representa de manera ejemplar a través de diferentes recursos como la modulación de la voz o el lenguaje no verbal. Ella misma encarna todos y cada unos de los personajes, pasando de la (re)presentación de su yo adolescente a la recreación de su exnovio, sus amigos y amigas, su familia, su psicóloga Mari Carmen, y un sinnúmero de personajes tipo que no son más que una imagen de la realidad española (y en algunas ocasiones salvadoreña, cuando encarna a los padilleros con los que solía trabajar).

Palenciano diferencia de manera muy explícita los géneros femeninos y masculinos: a las mujeres las representa con voz aguda, pies junto, cuerpo bien recto y gesticulación pequeña y delicada, poniéndose de puntillas para simular que lleva tacones o mostrando un hombro como reflejo de la sensibilidad y sexualidad de la mujer (véase imagen 1). A los hombres los recrea con una voz grave, brazos cruzados delante del pecho, con las piernas abiertas y ligeramente encorvados, bajando la cabeza siempre que se dirigen a una mujer para situarse en un plano de superioridad (véase imagen 2). Todo ello vestida con unos pantalones extremadamente anchos y una camiseta tan larga como ancha, con el nombre y el logo del espectáculo (Palenciano, 2016).

Sin embargo, Palenciano apenas si diferencia física y verbalmente los diferentes personajes dentro de ambos géneros. Representa de la misma manera a su exnovio Antonio que a los pandilleros salvadoreños, su padre o su amigo Alberto. Igualmente hace con todos los personajes femeninos, ya sea ella misma, su madre, o sus amigas. Si bien, Palenciano hace uso de una chaqueta de hombre negra para representar el personaje de Antonio en la escena de la pelea e intimidar al público adolescente (véase imagen 3). Más tarde, usará esta misma pieza de ropa para representar cuando se convirtió en Antoñita (Palenciano, 2016).

De esta manera, Palenciano se basa en la representación estereotipada de personajes y situaciones tipo para hacer una crítica a los prejuicios que tiene la sociedad sobre los diferentes géneros. Un ejemplo de esto es la diferencia en la reacción de los hombres y las mujeres ante una situación semejante:

Tú vas caminando [con tacones] sola por un callejón oscuro en este país de libertades, porque somos muy libres, y una voz masculina te interpela (ojo: cualquier voz masculina) y te dice:

—Sssh, niña, ¿adónde vas tan sola?

Tu primera reacción, seas del país que seas y tengas la edad que tengas, será pensar: «¡Coño!», y salir corriendo despavorida. ¿Cuánto vas a correr con esos tacones? ¿Media calle? A la media calle, el tacón se te rompe, te caes de boca, y el tipo, si te quiere violar, lo va a hacer.

(...) Para que veas lo feminazi que soy te voy a contar el mismo chiste pero al revés.

Un chico va caminando solo por un callejón oscuro, aquí, en la península histórica, donde somos todos muy libres. En primer lugar, el chaval no lleva tacones (...). Y de pronto escucha una voz femenina. Vale, digamos que no cualquier voz femenina, sino la mía, que a lo mejor puede dar miedo y le digo:

—Sssh, nene, ¿adónde vas tan solo?

El muchacho, sea del país que sea y tenga la edad que tenga, no va a salir corriendo despavorido, dándole voces a la policía para que venga a rescatarlo de una mujer que lo quiere... No. No va a hacer eso. Lo que hará será decirme: «¿Que adónde voy...? ¡Adonde tú quieras, guapa!» (Palenciano y Larreynaga, 2017: 60-62).

En la representación escénica del monólogo el auditorio rompe a carcajadas y Palenciano pregunta a los jóvenes espectadores “¿Por qué os reis?”. Se contesta a sí misma: “porque es matemáticamente imposible” que en esta situación un hombre tenga miedo de ser violado por una mujer que le ha interpelado en un callejón oscuro. Palenciano muestra las diferencias entre lo que ella llama el “mundo azul”, el de los chicos, y “el mundo rosa”, el de las chicas (Palenciano, 2016) a través de un ejemplo cotidiano de la realidad actual que hace reír al espectador al identificarse con ella – y volvemos a citar – “porque es verdad” (Gallego, 2013: 7).

Ejemplos como éste plagan su monólogo no sólo con el objetivo de mostrar las diferencias entre los que están arriba y los que están abajo, sino con la intención de provocar e incomodar al público (Larrañeta, 2013: s/p) porque con su monólogo, Palenciano quiere sacar al plano público la violencia que se esconde en el plano privado (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22). No pretende, sin embargo, proponer un modelo perfecto de amor, sino demostrar que “el amor de verdad no duele” y que “la violencia no significa necesariamente «el golpe»”. Para ella, lo que más dolieron fueron las palabras (Palenciano y Larreynaga, 2017: 170).

Tendemos a pensar que, cuando hay violencia, ésta se manifiesta rápidamente a través de los golpes. Sin embargo, Palenciano nos explica cómo no sólo duelen los golpes y de ahí que su monólogo lleve dicho título. La violencia, en su experiencia, empezó cuando su exnovio la obligó indirectamente a cambiarse de ropa porque su falda era muy corta y todo el mundo le podía ver la ropa interior (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22). Aunque Pamela se fijó en todos y cada uno de los detalles para verse guapa para su novio, poniéndose un pantalón corto debajo de la falda y evitar que nadie pudiera verle las bragas, su novio la recibió con actitud agresiva y le dijo: “Pero ¿qué haces? ¿Adónde vas con esas pintas de guarra?” (Palenciano, 2016).

Palenciano nos cuenta como él nunca le dijo explícitamente que se cambiara de ropa, pero ella sabía que si quería evitar el conflicto tenía que volverse a casa y ponerse un pantalón largo (Palenciano, 2016). Vemos, por tanto, cómo la violencia en la relación de Palenciano empezó a través del control y los insultos (Larrañeta, 2013: s/p). Así, alguien con quien éstas en una relación de pareja y dice quererte, nunca te llamará “guarra” ni te pondrá en evidencia ante nadie, mucho menos tu familia, porque, como bien dice Pamela “si es amor, no duele”, y de ahí que su libro lleve dicho título.

¿Qué decían los padres de Pamela al respecto? Uno creerá que sus padres estarían al corriente de la situación o, al menos, eran mínimamente conscientes de que su hija, menor de edad, estaba en una relación con un hombre abusivo. Sin embargo, nadie en su entorno pareció darse cuenta o quiso darse cuenta. Miguel Ángel Parra, en su entrevista a Palenciano para la revista Meridiam, le preguntó si su entorno conocía la situación, a lo que ella contestó “No, porque nosotras somos expertas en mentir” (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 23). Esto pone de manifiesto el secretismo en el tema de la violencia machistas que, cómo ya vimos en el Estado de la cuestión, está principalmente motivado por el miedo a las represalias.

Esto se ve de manera clara en el ejemplo anteriormente descrito: cuando Pamela vuelve a su casa a cambiarse miente a sus padres y les dice que prefiere llevar pantalón largo porque “cuando regresemos me va a dar frío” a lo que su madre debió pensar “claro, en verano, en Jaén y a cuarenta grados dentro de casa” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 94-95). Aunque esta situación no fuera normal, en general, los padres de Pamela “pensaban que era una cosa de la adolescencia” y sólo cuando Palenciano se dio cuenta de lo que había vivido, empezó a contárselo a sus padres (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 23).

Tras mudarse a El Salvador conoce a su actual pareja, Iván. Allí trabajó durante 8 años con pandilleros de las dos grandes pandillas: Mara Salvatrucha o MS13 y los del Barrio 18⁴⁸ (Palenciano, 2016). De vuelta ya en España, o en “la península histórica” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 61), Palenciano no sólo se dedica a llevar su monólogo por colegios, instituciones educativas y asociaciones de mujeres maltratadas (o no), sino que es integrante de la Red Nosotras en el Mundo junto con Celia Garrido Benito⁴⁹ (Palenciano, 2016), con quien ha colaborado en la creación de un curso online, No sólo duelen los golpes, para la escuela independiente feminista, Relatora⁵⁰.

Muchos son los detractores de su práctica y su monólogo, en su mayoría hombres porque el hecho de verse como agresores o como seres superiores les incomoda (Palenciano, cit. en Scouts,

⁴⁸ Para más información sobre los Pandilleros de El Salvador véase <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44370271>, <https://es.insightcrime.org/el-salvador-crimen-organizado/barrio-18-perfil/>, y <https://actualidad.rt.com/actualidad/186217-pandillas-transnacionales-reinan-america-central>. Accedido: 26 de abril de 2019.

⁴⁹ Celia Garrido Benito es Trabajadora Social y Agente de Igualdad en Violencia de Género, además de profesora del Máster de Malos Tratos y Violencia de Género en la UNED (Palenciano, 2016).

⁵⁰ Para más información véase <https://relatoras.com/>.

2017: s/p). En varias ocasiones Palenciano recrea en su monólogo la actitud defensiva de algunos jóvenes que se han sentido atacados por sus palabras y acciones (Palenciano, 2016). En otras ocasiones, la censura a venido desde cuerpos oficiales, como el gobernador de Chihuahua en México (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22) o la última denuncia interpuesta contra su persona por Don Manuel Romeral Frías y Don Eugenio Martín Closas, miembros de la Junta Directiva de la Asociación Europea de Ciudadanos contra la Corrupción.

En su denuncia acusan a Palenciano y a las entidades que le han prestado sus espacios – entre las que se encuentra la Universidad de Valencia – de escenificar “charlas de odio y manifiestamente doctrinales” en las que Palenciano “expresa un claro mensaje de odio contra los varones por razón de sexo”. Continúan afirmando que de su monólogo

Se deduce manifiestamente un delito de maltrato contra todos los niños, adolescentes y estudiantes varones, a los que se les transmite un mensaje de culpa (...). Además, pretende hacer creer y adoctrinar a todas las mujeres estudiantes que todos los varones son maltratadores⁵¹.

Esta denuncia fue finalmente archivada el pasado 8 de marzo del 2019, según nos cuenta Palenciano en su cuenta de Facebook⁵².

⁵¹ Denuncia contra Doña Pamela Palenciano Jódar, N° 000415/2019, Juzgado de Instrucción N° 13, Valencia, 21 de enero de 2019

⁵² <https://www.facebook.com/nosoloduelenlosgolpes/>. Accedido: 27 de marzo de 2019.

3.2 DEL AMOR ROMÁNTICO A LOS MALOS TRATOS

Nos centraremos ahora en un análisis pormenorizado del monólogo de Pamela Palenciano, estudiando tanto el texto de la representación, transcrito en el libro de la actriz y autora, *Si es amor, no duele*, como la representación que hizo el pasado 21 de noviembre de 2016 en Espai Cultural Montbarri en Montornès del Vallès (Cataluña). Por la naturaleza propia del espectáculo y la espontaneidad del discurso de Palenciano, la representación difiere en muchos aspectos del texto escrito. De esta manera, se verá alterado el orden de las diferentes partes, utilizará diferentes palabras o expresiones, e incluirá o excluirá ciertos fragmentos en función a la reacción del público. Por ello, a la hora de hablar de la estructura externa del monólogo nos basaremos en el texto escrito, estudiando los demás aspectos a través de la escenificación.

En el libro, *No sólo duelen los golpes* está dividido en doce partes, que corresponden con una introducción, el desarrollo del monólogo, y una conclusión. El libro abre con una sección llamada “Nuestras historias se han encontrado”, en la que Palenciano introduce el tema del monólogo y su intención a lo largo de éste. Nos anima a que nos analicemos a nosotros mismos y nosotras mismas mientras va contando su historia y nos preguntemos “¿qué estás viviendo o has vivido de lo que te contaré?, ¿que hay de ti en los personajes de mi historia?, ¿qué pasaría si intentaras cambiar?” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 12). Esta sección podría ser equiparable a la introducción que hace Celia Garrido Benito a lo jóvenes que van a presenciar el monólogo de Palenciano. En ella, Garrido Benito nos explica quién es Pamela y nos da información de algunos aspectos de la escenificación como la constante interacción con el público o la agresividad y violencia del lenguaje verbal y corporal (Palenciano, 2016).

Palenciano empieza a contarnos su historia con la sección “Me puse de novia a los doce años”. Nos cuenta como a los doce años, una tarde de verano, vio a un chico bailando *breakdance* y sintió un mariposeo en el estómago similar al que uno siente cuando se sube a una montaña rusa (Palenciano, 2016), “ese cosquilleo que te sube desde la punta de los pies hasta el pecho y ¡puf!... ¡Te deja sin aire!” y así se enamoró (Palenciano y Larreynaga, 2017: 17-18). Para entonces, tener novio con doce años era, como dice Palenciano “de putas” (Palenciano, 2016), aunque hoy opina que los jóvenes empiezas a tener relaciones antes, entre los 9 y los 10 años, debido a la sobreinformación y la hipersexualización (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p).

Nos cuenta que sus padres la dejaron tener novio tan pronto porque ellos mismo se enamoraron muy jóvenes y su madre se quedó embarazada de ella a los diecisiete años (Palenciano y Larreynaga, 2017: 19-21). En el monólogo representa esta escena haciendo una comparación sarcástica del control que tenía su padre de sus genitales con un mando de control de la televisión porque el mundo en el que nació su padre es el mundo “en el que se creen que las cosas se controlan” (Palenciano, 2016). Introduce aquí la teoría que usará a lo largo del monólogo para mostrar el por qué de las diferencias en el mundo.

Nos explica que desde hace alrededor veinte siglos el Patricado, “señor (...) parecido a Dios” (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p) partió al mundo en dos: el de los hombres y el de las mujeres. Mientras que los hombres están en una “posición superior, de control y dominio”, las mujeres están en una posición “inferior, de sumisión y domesticidad” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 30-31). Esta diferencia Palenciano la representa creando una forma en ‘L’, estirando un brazo hacia arriba para simbolizar el mundo de los hombres, y estirando el otro delante de ella para simbolizar el mundo de las mujeres (véase imagen 4). Esta división en dos niveles, el superior y el inferior, no es sintomático de las diferencias biológicas entre los hombres y las mujeres, sino de las desigualdades sociales existente entre ambos géneros (Palenciano, 2016).

Estas desigualdades sociales nacen de la relación entre el Capitalismo y el Patriarcado, historia de amor que Palenciano explica recontando la historia de cómo ella conoció a Antonio, pero sustituyendo los nombres (Palenciano y Larreynaga, 2017: 30-31). Así, el Capitalismo se valió del Patriarcado para establecer los mismos niveles de desigualdad en muchos otros aspectos: Primer Mundo (arriba) y Tercer Mundo (abajo); ricos (arriba) y pobres (abajo); los blancos (arriba) y el resto de las razas (abajo); los profesores (arriba) y los alumnos (abajo) (Palenciano, 2016). De esta manera, aquellos en el nivel superior son los “normales” y tienen dominio sobre los de abajo. Es en este nivel inferior en el que se dan las discriminaciones, siempre dominados por los de arriba (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p).

De esta manera, Palenciano afirma que el mundo está dividido en dos: el mundo azul y el mundo rosa, siendo el primero el de los hombres y el segundo el de las mujeres. Esta división es antinatural y está motiva por el sexo de las personas, idea que para Palenciano es “machista y anticuada” porque no tiene sentido que “lo que tienes entre las piernas va a determinar las funciones y el lugar que ocuparás en la sociedad”. En estos mundos se establecieron ciertos

valores, maneras de actuar y comportarse, que se han impuesto a ambos sexos (Palenciano y Larreynaga, 2017: 29-30).

Por ejemplo, los hombres no lloran, o al menos no en público, porque eso es de “maricón”, insulto que significa “parecerse a una tía”⁵³. Siguiendo esta definición, un hombre no debe llorar porque sino se parecería a una mujer y eso es un insulto. Es decir, ser una mujer es un insulto y, por tanto, ser mujer es ser alguien peor. Los hombres tampoco deben mostrar miedo. Palenciano muestra el lenguaje corporal de los hombres cuando están asustados, balanceándose de lado a lado con las piernas abiertas y el cuerpo recto (véase imagen 5). Para ella, esto significa que los hombres “se han cagado [de miedo]” (Palenciano, 2016).

Los hombres también pueden tener varias novias. Mejor dicho: “deben tener más de una novia” porque “cuantas más mujeres tengas o cuanto más temprano follen con una mujer, son más hombres” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 41). Y nos pone un ejemplo de esto: si Juan corta con su novia María y ese mismo día es visto besándose con otra chica, nadie dirá a Juan que es un “zorro” o “un puto”. Sin embargo, si la situación se diera al revés, cambiando el dato del beso por una simple conversación, entonces María es “una zorra” y “una puta”. Así, mientras que a Juan se le anima con frases como “olé tus huevos”, a María se la discrimina e insulta (Palenciano, 2016). Estos son comportamientos que la sociedad nos ha impuesto y, por ello, consideramos normales y tolerables. Así, es aceptable que una mujer lllore o tenga miedo, porque es el sexo débil y delicado, pero no que pueda tener una relación de amistad con un hombre.

Para Palenciano es paradójico que, en una sociedad del Primer Mundo como es España, estas desigualdades todavía estén muy arraigadas. Confiesa que ella vivía mejor en El Salvador, tenía allí más libertades que en España a pesar de “mandar más” en El Salvador (Palenciano, 2016). De hecho, afirma que puede trabajar mejor en El Salvador porque los salvadoreños muestran menos resistencia ante sus ideas que los españoles (Palenciano, cit. en Parra, 2011: 22). Añade, que en España las mujeres llevamos un *burka* o un *hiyab* invisible porque nos dicen que podemos hacer lo que nos plazca y, sin embargo, se nos discrimina e insulta por hacer, precisamente, lo que nos place (Palenciano, 2016).

⁵³ Según la DRAE, la palabra “maricón” viene de “marica” que significa: “afeminado (que se parece a las mujeres); dicho de un hombre: Apocado, falto de coraje, pusilánime o medroso” (DRAE, 2019).

Para demostrar cómo la sociedad y la educación nos ha dividido en el mundo azul y el mundo rosa, Palenciano nos cuenta el clásico cuento de “el príncipe azulón y la princesa rosita”, que no es otro que el amor romántico (Palenciano y Larreynaga, 2017: 48-49). Para Palenciano, el amor romántico es “la semilla que genera la desigualdad y la violencia” porque uno o una considera normal que su pareja le llame constantemente y quiera saber qué hace en todo momento sin darse cuenta de que eso es lo que se llama “control” (Palenciano, cit. en Scouts, 2017: s/p).

Esta historia de amor romántico es la base de casi toda la literatura y las películas que consumimos, en la que se nos imponen comportamientos muy característicos y, por supuesto, divididos por sexos. Palenciano nos pone el ejemplo de *Crepúsculo*, saga que dice normalizar que un hombre mayor pueda tener una relación con una mujer mucho más joven que él, pues el protagonista de la saga tiene 117 años, mientras que ella tiene 16. Es decir, en *Crepúsculo* se normaliza la pederastia, pero como es ficción, no parece importar (Palenciano, 2016). Si fuese al revés, el cuento sería muy diferente.

Así, en el clásico cuento de la princesa rosita y el príncipe azulón, el hombre tenía que ser un fuerte y valiente caballero que luchara contra los monstruos más temidos para ir en busca de su princesa “bella, dulce, elegante, delicada, sensible y semitonta”, pacientemente esperándolo (Palenciano y Larreynaga, 2017: 50-52). Palenciano opina que desde siempre se les ha enseñado a los hombres a ser violentos, mientras que a las mujeres se les ha enseñado a esperar y “se les ha vendido la espera como algo bonito” (Palenciano, 2016). Y justamente fue eso lo que hizo Pamela durante los seis años de relación con Antonio, esperar a que pidiera perdón, que hablara o, simplemente, que cambiara. Estas formas de actuar son lo que Palenciano llama “comportamientos de género” impuesto por la sociedad patriarcal y la base de todas las historias literarias y cinematográficas (Palenciano y Larreynaga, 2017: 63-64).

Las mujeres deben, además, competir con “la otra” para que no le quite su príncipe. Esto ha generado relaciones hostiles entre las mujeres que, según Palenciano, ha fomentado que se mantuviera la gran brecha que separa los hombres y las mujeres. Hace, por tanto, un llamamiento a la cooperación entre las mujeres para que juntas puedan luchar para reducir el espacio entre el mundo azul y el mundo rosa (Palenciano, 2016).

Cuando llega el príncipe azul, la princesa automáticamente debe despedirse de todo su entorno (su familia, sus amigos...) y de sus libertades (si es que aún le quedaba alguna), porque

cuando una mujer se enamora en el amor romántico, se convierte en princesa que dice: “me puedo morir mañana. Ha llegado él y ahora mi vida tiene sentido” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 68-70). De esta manera, el sistema patriarcal no sólo oprime al hombre por imponerle el comportamiento de una persona violenta, que tiene que matar animales para llegar a una mujer que no conoce de nada, sino que axfisia a la mujer, matándola y violándola a diario (Palenciano, 2016). En esta historia de amor romántico se basó la relación entre Pamela y Antonio, y se basa todavía la de muchas otras personas.

En la sección “Mi príncipe Antonio”, Palenciano empieza a desarrollar su historia con su exnovio, a través de la cual vamos a ir viendo e identificando los diferentes aspectos que ha resaltado anteriormente en su explicación de cómo funciona el sistema patriarcal. Veremos, además, los primeros indicios de maltrato y violencia, aquellos que a todo su entorno le parecían algo propio de la edad adolescente. Así, ya en las primeras semanas de noviazgo, Antonio ‘prohibió’ a Pamela que bailara *breakdance* con él por celos de que otro hombre la mirara y ella terminara cortando con él ¿Qué hizo Pamela, entonces, al ver a su recién novio llorar ante la posibilidad de que se acabara tan bella relación? Por supuesto, dejar de bailar en público y hacerlo en privado “que era más romántico” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 78-79).

Más tarde, consiguió que Pamela se quedara sin amigas, malmetiendo entre ellas y acaparando constantemente la atención de Pamela, no dejándola estar con ellas libremente. Llegó a tal punto que sus amigas le dijeron que estaba todo el día “antoñá”. Lo mismo pasó con su amigo, Alberto, con el cual, una vez más, tenía ‘prohibido’ hablar por el mero hecho de ser un hombre. En esta escena, Palenciano muestra el lenguaje corporal que adoptó Antonio al conocer a Alberto, con los brazos cruzados delante del pecho, moviendo la cabeza de lado a lado y mirada desafiante (véase imagen 2).

Pregunta al público “¿qué le pasa a mi novio?” Y se responde diciendo que “su cuerpo empieza a echar lo que no echa por la boca”. Todo porque Alberto saludó a Pamela como una amiga que quiere a otra: abrazándose y diciéndose lo guapas que están. A los hombres, según Palenciano, les han enseñado a mostrar amor entre ellos a través de la violencia y, por eso, cuando van a mostrar amor al sexo contrario, a las mujeres, las quieren muy mal (Palenciano, 2016).

Antonio nunca dijo expresamente ‘te prohíbo que...’ y, sin embargo, Pamela fue paulatinamente dejando atrás y rompiendo con todo lo que molestaba a Antonio para evitar, a toda

costa, el conflicto. Así, con el tiempo, Pamela dejó de ser “Pamela”, con sus ganas de bailar *breakdance*, sus amigas y su amigo Alberto, para ser “la novia de Antonio” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 86-88). En seis meses de relación, Pamela en vez de avanzar como persona, fue retrocediendo, estando cada vez más sometida y cada vez más lejos de la mujer que era y podría haber sido (Palenciano, 2016).

De esta manera, Pamela entró en un círculo vicioso (véase imagen 6) y pasaba de estar “a tres metros sobre el cielo” (nivel superior) a un nivel inferior (a mitad del círculo) cada vez que hacía algo incoscientemente que molestara a Antonio (Palenciano y Larreynaga, 2017: 95). Palenciano nos cuenta cómo su exnovio empezó a mostrarle un lado desconocido que no le agradaba en absoluto.

Empezaron, pues, los insultos y las malas formas: tras haber estado con unos amigos de Antonio, Pamela expresó lo bien que le había caído uno de ellos. Alentó, así, los celos de Antonio que empezó a hablar mal a Pamela. Ésta, desde de su pequeñez y su estatus de mujer sumisa, pidió a Antonio que por favor no la hablara así, recibiendo una contestación tan chocante como denigrante: “¡Te hablo como me sale de la polla! ¿Me entiendes?” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 98). Aunque esta pelea llevó a la ruptura de la relación y, por tanto, a la bajada al nivel más bajo del círculo, pronto todo volvió a ser como antes y Pamela pasó de manera vertiginosa del nivel inferior del círculo al nivel superior, enredándose cada vez más en la telaraña que Antonio había tejido a su alrededor (99-100).

Es justo esta parte el punto de inflexión del monólogo, pues la propia Palenciano nos confiesa que, si ella hubiera visto esta cara antes, habría cortado la relación de inmediato, siendo éste, entonces, el final del monólogo. Sin embargo, ella estaba ya muy enamorada y no era capaz de ver la gravedad de la situación. Por eso, nos dice que es en este momento donde realmente empieza el monólogo (Palenciano, 2016), porque fue a partir de casi un año de noviazgo, que Antonio se mostró como era él de verdad y ejerció sobre Pamela la violencia machista que aquí nos venimos refiriendo.

En la representación del monólogo, Palenciano anuncia que va a recrear una pelea con Antonio para que sean los jóvenes espectadores los que decidan si eso es de verdad violencia machistas o no. Antes de ello, explica cómo interpretar en teatro un personaje del sexo opuesto desde las características establecidas por el Patriarcado. Así, los hombres llevarán ropas anchas,

cruzarán los brazos delante del pecho y su movimiento escénico nacerá en la zona genital, como si estuvieran guiados por una cuerda invisible que sale de dicha zona (véase imagen 7). Se sentarán con las piernas bien abiertas y ligeramente recostados.

Los que quieran representar a una mujer, sin embargo, tendrán que llevar ropas muy ceñidas, con un maquillaje y un peinado determinado. Se subirán en tacones bien altos, andarán con los pies bien juntos (véase imagen 8), y se sentarán con las piernas cruzadas y la cara impasible (Palenciano, 2016). Vemos, por tanto, como los hombres adoptarán posturas más defensivas y agresivas, siendo guiados constantemente por su sexo, mientras que las mujeres deberán mostrarse perfectas e inmutables, afeitadas en ropas demasiado pequeñas y balanceándose sobre tacones demasiado altos.

Palenciano lleva su teoría a la práctica: se pone una chaqueta de hombre negra, se sube la capucha y se convierte en Antonio. Se pasea por el patio de butacas e interactúa con los adolescentes (véase imagen 9). Sale de personaje y les pregunta si se han sentido cómodos cuando ella les ha interpelado dentro del personaje masculino. Mientras que los hombres asienten y se ríen, las chicas han sentido intimidación y respeto (Palenciano, 2016). De esta manera, demuestra que todos tenemos un rol en la sociedad: los hombres el de “imponer, dominar y controlar” y las mujeres el de “aceptar, ceder y culpabilizarse” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 105).

Empieza aquí, la escena de “la pelea”, el momento que mejor muestra la violencia machista y uno de los que más dolió a Pamela antes de que Antonio intentara matarla en dos ocasiones (106). Este momento fue cuando Antonio llamó “puta” a Pamela, en público, y nadie dijo nada al respecto, sino al revés, todos se rieron, igual que se ríen los adolescentes que están viendo el monólogo en este mismo momento (Palenciano, 2016). Cabe aquí preguntar ¿y por qué se ríen? pero no cabe responder esta vez “porque es verdad”, como se dice en el artículo de Francisco Gallego (7) ¿O acaso piensan que Pamela, ahora, a estas alturas del monólogo, se ha convertido en una “puta”? Está claro que no, y está claro también que aquellos jóvenes espectadores han sido educados y criados en un estado de desigualdades en el que se encuentra gracioso que se agrede (verbalmente) a una mujer y no se denuncie al agresor.

La frustración y la imposibilidad de defenderse llevaron a Pamela a contestar a Antonio a gritos, siendo ahora ella la agresora y Antonio el agredido, con la diferencia de que ahora a la agresora sí se la debiera denunciar: “ponle orden, tío”, le dijo un amigo a Antonio (Palenciano y

Larreynaga, 2017: 112). Esto desmonta la idea de que en la violencia hay dos versiones. Para Palenciano, sólo hay una: “quien la ejerce” y extiende el brazo izquierdo hacia arriba, y “quien la enfrenta”, y extiende el brazo derecho delante de ella creando, una vez más, la forma en ‘L’. Esta es la base de la violencia machista. Sin embargo, Palenciano hace hincapié en que a la violencia no se le debe contestar con más violencia, porque intentar subir al nivel del agresor con la violencia no va a reducir la diferencia, sino ampliarla aún más (Palenciano, 2016).

Tras varias horas de espera, por fin Antonio se dignó a dirigirse a Pamela, prometiéndola que hablarían cuando llegasen al parque. Sin embargo, lejos de entablar la necesaria conversación, reinó el silencio, durante más de una hora. A esto Palenciano lo llama “el silencio asesino” porque en ese momento sintió que la estaba matando. Nos cuenta que “los vivía con culpa, con rabia, con impotencia” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 119). La actitud de Antonio y la impotencia de sentirse ignorada llevaron a Pamela a pegarle porque, como ella nos cuenta, a cada acción le corresponde una reacción. Lejos de conseguir que Antonio hablara, la acción violenta de Pamela sólo consiguió ponerla a ella, una vez más, en la piel de quien la ejerce, pero en el nivel de quien la enfrenta, pues al final fue ella quien pidió perdón por los actos cometidos (Palenciano, 2016).

La pelea va subiendo de tono y Pamela recuerda que se quedó paralizada en un momento. Fue su psicóloga, años más tarde, quien le dijo que esa reacción no era a causa de la adrenalina, sino del miedo, y como dice Palenciano, “no es normal tenerle miedo a la persona que amas (Palenciano y Larreynaga, 2017: 123-124). A los gritos le siguieron la violencia física, pero no contra Pamela directamente, sino contra sus cosas y su entorno. Nos cuenta que cuando Antonio le rompe el teléfono móvil o le pega patadas al banco en el que está sentada, esa violencia no iba para el móvil o el banco, sino para Pamela (Palenciano, 2016).

Esta escena muestra actitudes y acciones que son intolerables, abusiva, y deberían erradicarse. Sin embargo, se perdonan constantemente con tal de evitar, una vez más, el conflicto y volver a estar como antes. “No, como antes no, mejor que antes” (Palenciano y Larreynaga, 2017: 98-99). Esta escena también tumba muchos dichos y refranes que nos vienen de antaño. Por ejemplo, Palenciano nos cuenta como un adolescente de Jaen le dijo en mitad de su monólogo que una pelea no es maltrato ni violencia machista porque “los que se pelean se desean” (Palenciano, 2016). Esta frase implica que para poder querer o amar, uno ha de pelear, o sea, ejercer y recibir la violencia. De esta manera, se normaliza la violencia en el seno de la pareja, entendiéndola como

elemento que une. Y nos preguntamos ¿Cómo puede la violencia unir? No une, más bien silencia e inmoviliza por miedo a que vuelva a pasar. Cuando hay violencia uno que está en un nivel inferior y, por ende, está oprimido, aprende a tolerar y a evitar futuros conflictos. Ya hemos visto que en eso la mujer es experta.

Así tolera Pamela la violencia machista de Antonio durante los seis años de relación, que acabaron cuando decidió que prefería trabajar en la radio a seguir con él. Ante tal situación, Antonio amenazó a Pamela con matarla si le dejaba. Aún así, ella lo dejó y, fiel a su promesa, él lo intentó (Palenciano y Larreynaga, 2017: 128). Una vez más, quien se sintió culpable por tal acto fue ella y no él porque, siguiendo lo anteriormente expuesto por Palenciano, a toda acción le corresponde una reacción: el hecho de que Pamela hubiera provocado a Antonio con su decisión (acción), le correspondía que él la cogiera del cuello hasta casi asfixiarla (reacción) (Palenciano, 2016).

En la siguiente sección, Palenciano nos explica como la violencia no es únicamente el golpe y que éstos no son lo que más duele. Esto se lo explicó su psicóloga, quien la trató tras haber sufrido un shock postraumático al ver reflejada su propia experiencia en la relación de pareja de su compañera de piso de la Universidad (Palenciano y Larreynaga, 2017: 134-135). También se vio completamente identificada con las historias de muchas otras mujeres que habían sido maltratadas, presentes en las reuniones a las que acudió por consejo de sus amigas y su psicóloga, Mari Carmen (Palenciano, 2016).

Cuando Palenciano se dio cuenta de que había sido maltratada, decidió no denunciar a Antonio oficialmente, sino hacerlo desde el arte. Confiesa, además, que ella es capaz de contar su historia porque, a diferencia de las otras mujeres, ella no tenía hijos con Antonio (Palenciano y Larreynaga, 2017: 136-140). Vemos, por tanto, cómo el poder controlador se extiende a todo el entorno de la mujer llegando incluso a ejercerse violencia sobre los hijos, como cuando Antonio rompía el móvil de Pamela o pegaba patadas al banco en el que se sentaba. La diferencia erradica en que no era un objeto lo que se rompía, sino otro ser humano, igualmente situado en el nivel inferior, el del oprimido.

Sus vivencias no le han pasado en balde y todavía tiene secuelas que continúa tratando de eliminar o controlar. Los celos son una de ellas, que en su monólogo lo describe con un término de creación propia: “otritis”. Estos son “los calores que te dan cuando te nombran a la otra”. Es

decir, los sentimientos de celos motivados por el miedo a no ser lo suficientemente buena en comparación con la pareja anterior (Palenciano y Larreynaga, 2017: 146-147).

Por otro lado, por la manera en la que Palenciano vivió su primera experiencia sexual hoy sufre de vaginismo porque, aunque fue un momento tierno y cariñoso, no fue consentido (152). Sin embargo, la peor de todas las secuelas fue haberse convertido en “Antoñita” (véase imagen 10). Esta es la que ella llama “la secuela invisible” porque sin darse cuenta estaba ejerciendo ella la violencia machista que una vez había sufrido (163).

Ha ido sanando sus heridas gracias al apoyo y el amor incondicional de Iván, pareja actual y su compañero de vida. La última sección del libro *Si es amor, no suele*, lleva por título “El capítulo sin fin”. En él, Palenciano hace un llamamiento a un nuevo modelo de amor que no se base en ser la media naranja del otro u otra, sino en ser una fruta única, diferente y entera.

Con esta metáfora, Palenciano nos está diciendo que el amor no es la unión de dos partes de un mismo tipo de fruta cortada en dos, sino la combinación de dos elementos completos, únicos en su especie. Recomienda: “compartid entonces las posibilidades, los caminos y los sueños; pero no os mutiléis (...) porque el amor de verdad suma cosas a tu existencia, no las resta” (170). Cierra su libro con un proverbio maya que un día Ivan compartió con ella:

Cuando dos corazones están cerca, el lenguaje que utilizan es el susurro, como los enamorados. Por eso, cuando dos corazones se alejan tienen que gritar, porque no se escuchan, no se logran encontrar (Palenciano y Larreynaga, 2017: 171).

CAPÍTULO 4: *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*

4.1 TEATRO COMO TRIBUNA DE DEBATE: TEATRO VERBATIM

Como se ha expuesto de forma resumida anteriormente, el aborto es uno de los grandes temas tabú en la sociedad actual que afecta directamente a la mujer. Por tanto, se convierte en una problemática debatida en el teatro creado por mujeres y/o feminista con el objetivo de normalizar la conversación sobre el aborto y eliminar el estigma creado por la sociedad hasta nuestros días. Para analizar como dicho tema se conjuga en el lenguaje escénico, el presente TFM analizará la obra teatral *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...* (en adelante *RE trip*). Esta obra no sólo se ha podido escenificar en numerosos teatros británicos, sino que también se ha adaptado a una miniserie, producida por la BBC y retransmitida en el canal BBC TWO para el programa *Live Performance*⁵⁴. Usaremos tanto esta producción como el texto dramático de la obra para llevar a cabo nuestro estudio.

RE trip es una obra teatral escrita y dirigida en 2017 por Julia Samuels, dramaturga inglesa y actual codirectora artística (junto a Keith Saha) de la compañía teatral 20 Stories High (en adelante 20SH), basada en Liverpool, Reino Unido (20 Stories High y Contact, 2017b: 15). Samuels ha tenido un largo y fructífero recorrido profesional en el ámbito del teatro: estudió Arte Dramático y Literatura Inglesa en la Universidad de Birmingham⁵⁵, trabajando posteriormente en los departamentos de educación del National Theatre y Theatre Royal Standford East. Además, ha trabajado en varias ocasiones con otras organizaciones entre las que destacan Royal Shakespeare Company, North West Playwrights, Z-Arts and Theatre Centre (Samuels, 2017: s/p). Con 20SH ha dirigido y creado numerosos espectáculos entre los que nombraremos *Tales from the Mp3* por guardar ciertas semejanzas con la obra que aquí nos atañe, ya que ambas obras se inscriben dentro del teatro verbatim (20 Stories High y Contact, 2017a: 11).

El teatro verbatim es una tendencia estética dentro de lo que llamamos el teatro documento que nace en Alemania en los años 60 y pronto cruza fronteras, estableciéndose con fuerza en la escena británica (Díez García y López Santos, 2010: 98). El nombre de verbatim⁵⁶ fue acuñado por Derek Paget para denominar un tipo de teatro que popularizó el dramaturgo Rony Robinson y

⁵⁴ Véase <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09pqvxl> Accedido: 9 de abril de 2019.

⁵⁵ <https://www.20storieshigh.org.uk/about-us/> Accedido: 9 de abril de 2019.

⁵⁶ *Verbatim* es una palabra latina a la que se le asocia el significado de “exactly as spoken or written; word by word” (Díez García y López Santos, 2010: 101).

se basa en el uso exclusivo de material real grabado y editado para adaptarlo a un estilo y una estructura dramática (Paget, 1987: 317). Es decir, es un teatro que recoge y representa los testimonios de diferentes personas palabra por palabra. Este tipo de teatro se puede subdividir en dos formas: por un lado, aquel que se centra en los testimonios de diferentes personas sobre un acontecimiento específico; por otro, aquel que recoge las palabras y opiniones de diferentes personas sobre un tema en concreto (20 Stories High y Contact, 2017a: 20).

RE trip se inscribe dentro del segundo tipo de teatro verbatim, pues su texto está compuesto por diversos testimonios de diferentes personas hablando del mismo tema: el aborto. Toda la obra dramática es un collage de 50 diferentes entrevistas realizadas a mujeres jóvenes que han tenido un aborto o no; hombres jóvenes cuyas parejas han tenido un aborto o no; padres y madres; médicos, miembros políticos y religiosos, todos en un amplio rango geográfico comprendido por el Reino Unido, Irlanda del Norte, Canadá, Zimbabue y Nigeria (Moorse, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 8). Es precisamente la palabra *collage* la que mejor define este tipo de teatro ya que, tras la grabación de entrevistas y la laboriosa tarea de transcripción, los actores y actrices, y el director o la directora, llevarán a cabo la estructuración del texto eligiendo diferentes partes de las entrevistas y buscando los elementos teatrales en el discurso de las personas entrevistadas (Paget, 1987: 323, 326).

En el caso de *RE trip*, para organizar y estructurar las cientos de horas de material recogido, Samuels partió de tres historias que resaltaban sobre las demás por mostrar el amplio abanico de experiencias relacionadas con el aborto (Samuels, 2017: s/p). Según, Chris Honer, uno de los iniciadores del teatro verbatim en el Reino Unido, en muchas ocasiones son los testimonios de ciertas personas los que terminan por aportar una clara estructura al texto y un desarrollo biográfico que el espectador puede seguir con facilidad. Estos son los llamados “through-line characters” (Paget, 1987: 328).

Para Samuels, estos personajes son Leah, Paige y Tanaya, cuyos nombres son inventados para preservar la anonimidad de las personas reales. Más tarde, llegó a la dramaturga una historia de alto contenido dramático (en el sentido emocional y teatral) por boca de Paige, quien consideró necesario hablar de la experiencia de la prima del novio de su hermana. Se crea, así, el personaje de Cousin, quien no pudo hablar por sí misma pues, por desgracia, falleció tras habersele practicado un aborto no seguro. Estarán presentes en escena, por tanto, estos cuatro personajes,

interpretados por cuatro actrices las cuales también representarán los demás personajes que coinciden con las diferentes personas entrevistadas (Samules, 2017: s/p).

Puesto que la etapa de transcripción es la que más tiempo requiere, para agilizarla se ha creado la técnica de “recorded delivery”⁵⁷. Con ella, se omite el proceso de transcripción, editando las entrevistas grabadas con un software de edición de sonido para ser escuchadas, más tarde, a través de auriculares por los actores en escena (20 Stories High y Contact, 2017a: 20).

Esta técnica se ve claramente en la miniserie de *RE Trip* que empieza mostrando a Paige con auriculares puestos, haciendo una cuenta atrás y dando al botón “play” en su MP3 (véase imagen 13). Todos los demás personajes harán algo similar y hablarán directamente a la cámara, repitiendo el testimonio que están escuchando (Samuels, 2018). El único personaje que no lleva auriculares en la producción televisiva es Cousin, pues su historia no pudo ser contada por ella misma y, por tanto, Samuels decidió contarla a través de la música y la poesía (20 Stories High y Contact, 2017a: 30). Por ello, en la producción televisiva se muestra a la actriz que encarna este personaje recitando y cantando la historia de Cousin en un estudio de grabación (véase imagen 14).

Así, imitarán y reproducirán todas y cada una de las palabras, pausas, silencios, tartamudeos... De esta manera, el mensaje llega al público de manera más directa, los actores no tienen que aprenderse el papel a la carrera y los ensayos pueden centrarse más en el movimiento escénico e interpretación, que en la lectura del texto (20 Stories High y Contact, 2017a: 20). En el teatro verbatim, por tanto, el actor se convierte en un instrumento que difunde los testimonios de las personas entrevistadas, liberándose de las convenciones del teatro naturalista y las diferencias entre el propio elenco, llevando a cabo una interpretación cercana a la propuesta por Brecht (Paget, 1987: 318, 332).

Esto hace que la representación adquiera gran fuerza dramática y suponga no sólo una vía de comunicación con el espectador, sino de concienciación a través de la exposición de las problemáticas históricas, políticas, sociales y culturales del momento (20 Stories High y Contact,

⁵⁷ La técnica de *recorded delivery* fue inventada por Anna Deavere Smith, quien combinó las entrevistas propias de la profesión periodística con la interpretación teatral (20 Stories High y Contact, 2017a: 21). De ahí que se considere al teatro verbatim una forma muy cercana al género periodístico (Díez García y López Santos, 2010: 102). Será Alecky Blythe la creadora del Recorded Delivery Theatre, quien lo popularice. Véase: www.recordeddelivery.net.

2017a: 20). El teatro verbatim ofrece al público información generalmente privilegiada, permitiendo no sólo la interpretación distanciada de los datos, sino la inmersión del público en la dramatización del tema propuesto (Díez García y López Santos, 2010: 101, 103).

Para Samules, lo más importante a la hora de crear teatro verbatim es respetar al público multicultural, de un gran rango de ideologías y creencias, a la vez que les reta a considerar otras perspectivas contrarias (Samuels, 2017: s/p). Al mismo tiempo, los equipos actorales desarrollan una especial conexión con sus personajes y tienden a *proteger* las palabras de la persona entrevistada. Quieren mantener la inmediatez, la urgencia de su discurso y reproducir de la manera más auténtica posible su testimonio (Paget, 1987: 330). Porque, al fin y al cabo, el teatro verbatim “allows us to share real stories and honour the interviewee, by representing them as true-to-life as possible, while offering anonymity to the real person”⁵⁸ (Roxanne Moores, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 8).

Esta reproducción real y en vivo (a través del *recorded delivery*) aporta al texto y, por consiguiente, a la representación, una frescura verbal que ningún otro texto escrito por un dramaturgo para ser representado consigue. Como bien explica David Thacker – otro de los dramaturgos que iniciaron el teatro verbatim – ningún reputado escritor habría escrito tal y como una persona habla de verdad, por mucho que quisiera reproducir el habla cotidiana (Thacker cit. en Paget, 1987: 330). A este respecto, Samuels declara: “People express themselves in ways that writers would never write”⁵⁹ (20 Stories High y Contact, 2017a: 16). Estos discursos crean un ritmo idiosincrático que el actor tratará de imitar, copiando no sólo las palabras, los silencios o tartamudeos, pero la entonación, el acento, las expresiones idiomáticas, los coloquialismos. Así, la obra gozará de una musicalidad y un ritmo tan auténtico como dramático (Paget, 1987: 331-332).

En el texto dramático encontramos términos coloquiales y *slang* como “youse” (I, i: 5), forma gramatical incorrecta para referirse al pronombre personal de la segunda persona del plural⁶⁰. Igualmente, durante toda la miniserie, podemos escuchar una gran variedad de acentos que se corresponde con la procedencia de los diferentes personajes y que estriban desde el acento

⁵⁸ “Nos permite compartir historias reales y honrar al entrevistado o entrevistada, representándolos de la manera más cercana a la realidad posible, al mismo tiempo que ofrecemos anonimidad a la persona” (Traducción propia).

⁵⁹ “La gente se expresa de una manera que un escritor nunca podrá escribir” (Traducción propia).

⁶⁰ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/youse> Accedido: 23 de abril de 2019.

propio del norte de Inglaterra, hasta el de Irlanda del Norte o el africano. Por ejemplo, Paige, natural de Liverpool, pronuncia el determinante posesivo “my” como el pronombre personal “me”, característica propia de los acentos del norte de Inglaterra (Samuels, 2018).

Hay que destacar, también, la constante repetición de palabras como “like”⁶¹ en el texto dramático que muestran los momentos de tartamudeo de las personas entrevistadas o la necesidad de pensar en cómo expresar lo que quieren decir. De igual manera, se transcriben muchos momentos de duda con el término onomatopéyico “erm” seguido de puntos suspensivos. La combinación de ambos términos se puede ver, por ejemplo, en una frase de Paige: “You had like erm... you were in a room and you had like a bathroom attached to the side and, erm... they give you this like erm...” (IV, xx: 35). De esta manera, podemos ver cómo el texto transcribe y es capaz de reproducir todas y cada una de las palabras recitadas por la persona entrevista, sus vacilaciones, sus repeticiones, mostrando la inmediatez y la autenticidad del discurso real.

Vemos, por tanto, como el teatro verbatim es la técnica más adecuada (sino perfecta) para poner sobre las tablas el tema del aborto y convertir el teatro en una tribuna de debate. La necesidad y la importancia de hablar públicamente de este tema está principalmente motivada por la propia experiencia de Julia Samuels. Ella misma confiesa a sus lectores en la nota de autor que precede al texto de la obra que: “in 1997, when I was in my early 20s, I had an abortion. It wasn’t a hard decision, and most importantly it was the right decision for me. It was something that my family and friends knew about, and it was something I have always felt fine about”⁶² (Samuels, 2017: s/p). Años más tarde, le contó la experiencia a uno de sus actores, quien la miró con horror “like I’d just said that I murdered my Nan”⁶³ (20 Stories High y Contact, 2017a: 16). La propia Samuels nos cuenta cómo sintió que esa no era la reacción esperada ante tal experiencia y se dio cuenta cómo el aborto sigue siendo un gran tabú en la sociedad y algo que no se podía contar con tanta libertad (Samuels, 2017: s/p)

Esto la llevó a organizar un “Dinner and Debate” con los jóvenes actores integrantes del Youth Theatre de 20SH. Durante la comida, se propuso el tema del aborto, para el cual los jóvenes

⁶¹ ‘Like’ se usa en un lenguaje informal “as a meaningless filler or to signify the speaker's uncertainty about an expression just used” <https://en.oxforddictionaries.com/definition/like> Accedido: 23 de abril de 2019.

⁶² “En 1997, cuando tenías unos 20 años, aborté. No fue una decisión difícil de tomar, y lo más importante es que fue la decisión correcta. Fue algo que mi familia y mis amigos sabían, y algo con lo que siempre me sentí bien” (Traducción propia).

⁶³ “Como si acabara de decir que he asesinado a mi abuela” (Traducción propia).

tuvieron muchas y muy variadas opiniones al respecto (20 Stories High y Contact, 2017a: 16). Una de las chicas compartió su experiencia y, días más tarde, dos chicas más compartieron las suyas con la dramaturga en privado, pues no quisieron hablar de ello delante de todos en el Dinner and Debate. De hecho, la dramaturga nos cuenta como una de ellas se sintió liberada del peso que cargaba en silencio y esto fue lo que llevó a Samuels a experimentar, a través del teatro, qué pasaría si rompiésemos el tabú del aborto (Samuels, 2017: s/p).

Durante el proceso de investigación, Julia Samuels colaboró con la Dra. Jayne Kavanagh, profesora ayudante de clínico de University College London, cuyo trabajo se centra en el estudio científico y ético del aborto. Igualmente, viajó a Irlanda del Norte en 2016 para conocer y hablar con un grupo de mujer jóvenes que estaban realizando una campaña a favor de la legalización del aborto, el cual estaba prohibido en ese momento (Moores, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 7).

La elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos motivó, aún más si cabe, la necesidad y urgencia de llevar el tabú del aborto a la esfera pública. Tras casi 50 años de la legalización del aborto en EE. UU. el nuevo presidente tiene intención de acabar con este derecho (Samuels, 2017: s/p). De hecho, el aborto ya se ha prohibido por completo en el estado de Alabama, condenando con hasta 99 años de cárcel a todo médico que practique un aborto en contra de la ley⁶⁴. En 2016, Samuels habló de *RE trip* en una conferencia de teatro en Washington D.C y descubrió que el estigma del aborto está aún más intensificado entre los ciudadanos estadounidenses. Incluso, a vista de la nueva política de Trump, activistas están recomendando a las mujeres que hagan acopio de la píldora del día después (20 Stories High y Contact, 2017a: 9).

Debido a las políticas restrictivas, aproximadamente veinte millones de mujeres optan por el aborto no seguro (Samuels, 2017: s/p). Según la Organización Mundial de la Salud, la mayoría de éstos se realizan en países en vías de desarrollo y en mujeres adolescentes de entre 15 y 19 años, causando la muerte a unas 47.000 mujeres al año, la mayoría procedentes de países africanos (González de Chávez Fernández, 2014: 6). Todos estos datos evidencian la urgencia no sólo política del tema del aborto y, por tanto, de *RE Trip*, como medio para concienciar y abogar por la

⁶⁴Véase <https://www.lavanguardia.com/internacional/20190515/462255728709/alabama-aborto-violacion-incesto.html>. Accedido: 16 de mayo de 2019.

liberación del aborto (Samuels, 2017: s/p). El tema político se mezcla, además, con la religión, la opinión social y, por supuesto, la salud.

4.2 EL TABÚ DEL ABORTO EN EL TEATRO

RE Trip cuenta la historia y experiencia de cuatro mujeres jóvenes que han tenido un aborto, desde que se hacen la prueba de embarazo con un predictor hasta la conclusión de su aborto. Entre sus historias se entrelazan diferentes escenas en las que se habla y se debaten los diferentes puntos de vista sobre el aborto. En la obra hay casi 30 personajes diferentes, todos interpretados por cuatro actrices que encarnan los cuatro personajes principales: Aizah Khan interpreta el personaje de Tanaya (véase imagen 15); Emma Burns encarna a Paige (véase imagen 16); Dorcas Sebuyange da voz a Cousin (véase imagen 17); y Jamie-Lee O'Donnell representa a Leah (véase imagen 18) (Samuels, 2017: s/p).

Mientras que en el texto dramático los personajes se diferencian unos de otros con ciertos objetos que les caracterizan, en la producción audiovisual vemos el cambio de personaje no solo a través del vestuario y peinado, sino a través de su tono de voz y acento. Por ejemplo, cuando Dorcas interpreta a Cousin adopta un acento africano mientras que para los demás personajes usa un acento propio del noroeste de Inglaterra (Samuels, 2018).

En cuanto a la división y estructuración de la obra, vemos que el texto dramático está dividido en siete secciones, las cuales están, a su vez, divididas en varias escenas. Cada sección representa las diferentes etapas por las que pasan las jóvenes, así como las opiniones de otros personajes entre los que destacan las parejas de éstas o los médicos que practican el aborto. La miniserie de la BBC altera esta estructura, mezclando las diferentes escenas del texto, añadiendo partes nuevas y quitando otras. Por ejemplo, en la miniserie se elimina la primera escena que abre con la presentación propia de las actrices, fuera de personaje, siendo ellas mismas. En el texto dramático entablan una conversación directa con el público y les explica qué personaje encarnará cada una, además de hacer mención cómo ellas van a interpretar todos los demás personajes (I, i: 5). Desaparece también la segunda escena, que es un resumen de la nota de autor de Julia Samuels (I, ii: 5-6).

La obra se desarrolla en diversos espacios diegéticos, recreados de manera diferentes en el texto dramático y la producción audiovisual. Así, el espacio escénico de *RE Trip* se reduce a un espacio simple y de color blanco dividido con líneas horizontales y verticales a modo de espectro (I, ii: 5). El diseño escenográfico es mínimo (véase imagen 19), contando únicamente con algunos accesorios que se usan para caracterizar los diferentes personajes como, por ejemplo, el pañuelo o

bufanda con motivos africanos para el personaje de Cousin (I, iv: 10) o un cordel con una tarjeta de identidad para el personaje de Muriel, enfermera de Brooks (I, xii: 22). La producción de la BBC, sin embargo, muestra espacios más elaborados y naturalistas que se corresponden con las descripciones del espacio en las acotaciones en el texto dramático. De esta manera podemos identificar los siguientes espacios dramáticos:

Empieza con un plano de Paige, sentada en el sofá de su casa, correspondiéndose con la escena cinco de la sección uno del texto dramático. Las acotaciones especifican “is sitting on a smart, contemporary sofa at home”⁶⁵ pero, en vez de tener en sus manos un biberón (I, v: 10), hay sobre el sofá ropa de bebé. De ahí pasamos a un plano de Leah, sentada en un banco delante de unos edificios de viviendas y con un carro de bebé a su derecha y una bicicleta de niño en frente de ella (véase imagen 20). Esta escena es diferente en el texto de la representación, que especifica que Leah está en casa secando unos biberones (I, vi: 10).

Se nos presenta a Tanaya apoyada sobre una impresora, en una oficina muy probablemente de una biblioteca, pues detrás de ella hay una estantería con diferentes libros etiquetados (Samuels, 2018). Igualmente, este espacio no se corresponde con el espacio descrito en la acotación de la escena ocho de la sección, la cual detalla que Tanaya “is sat in a slightly messy, artsy, under-resourced office”⁶⁶ (I, viii: 12). Espacio similar a éste aparecerá más adelante en la miniserie.

Conocemos al personaje de Cousin en un estudio de grabación, en dónde parece que se están grabando las canciones y poemas compuestos para contar su historia (Samuels, 2018). En el texto dramático se hará algo similar, pues las acotaciones no especifican un espacio escénico, sino que simplemente explican que Cousin recita sus partes a través de un micrófono. Será a través del texto de Cousin que sabremos en qué espacios se desarrolla su historia. Además, el único espacio escénico que se menciona en las acotaciones es la clínica a la que acude para abortar: “Zimbabwean backstreet clinic, with a mat on the floor and an upside-down plastic crate next to it”⁶⁷ (IV, xx: 32). En la producción de la BBC se recrea un espacio similar a éste, que parece más bien la habitación de Cousin que la clínica abortiva zimbabuense, pues en vez de haber una colchoneta, hay una cama y no vemos un cubo de plástico al lado de ésta (véase imagen 21). Cierra la miniserie

⁶⁵ “Está sentada en un sofá elegante, contemporáneo, en casa” (Traducción propia).

⁶⁶ “Está sentada en una oficina un poco desorganizada, artística y con pocos materiales” (Traducción propia).

⁶⁷ “Clínica clandestina zimbabuense, con una esterilla en el suelo y un cubo de plástico dado la vuelta a su lado” (Traducción propia).

con un plano de este set escenográfico al que se ha transportado el material musical que había antes en el estudio de grabación (Samuels, 2018).

Tanto en el texto dramático como en la producción audiovisual podemos ver otros espacios principales como las diferentes dependencias de la casa de Leah o Paige, las clínicas abortivas, espacios exteriores, centros médicos, etc. Cada cambio de espacio representa tanto un cambio de personajes como el avance de la historia de las cuatro protagonistas. Por ejemplo, veremos a los diferentes médicos en las consultas o al grupo de chicas jóvenes que participaron en un taller teatral en una sala de ensayo. Igualmente, vamos a Tanaya, Leah y Paige en el baño con un predictor y, más tarde, en la clínica (véase imagen 22).

Cabe destacar que en la producción audiovisual el movimiento corporal es escaso. Todos los personajes estarán sentados o de pie sin moverse y hablarán como si estuvieran siendo entrevistados en ese momento. Realizarán, a veces, acciones sencillas como fumar un cigarro o recoger una habitación (Samuels, 2018). En el texto dramático el movimiento de las actrices y sus acciones están especificadas en las acotaciones, detallando cuando hacen la maleta para ir a la clínica (IV, xviii: 30) o el intercambio de información entre Cousin, Woman, Contacto of Woman y Contacto of Woman of Woman (II, vi: 24).

Tras la introducción de la obra, los personajes y el tema principal (I, ii: 5-6), podemos ver como a lo largo de ésta se conjugan los demás argumentos tratados. Se introduce el tema de la religión en la escena tercera a través de la historia relatada por Gemma, una de las dos jóvenes que habla sobre la educación sexual en los colegios. Gemma estudió en un colegio católico y cuenta como en las clases de religión veían videos de abortos de bebés completamente formados con la música de *Psicosis* de fondo (I, ii: 8). Otros personajes explican cómo en su colegio, sólo para chicas y dirigido por monjas, debían hacer lo que hacían todas las demás alumnas para evitar ser una chica promiscua que ha tenido un aborto creando, así, el estigma sobre el tema (I, iii: 8-9).

En el estudio realizado por Kate Cockrill, Ushma D. Upadhyay, Janet Turan y Diana Greene Foster, las investigadoras concluyeron que las mujeres religiosas⁶⁸ son las más juzgadas a

⁶⁸ El estudio se centre únicamente en mujeres asiduas a la religión Crisitiana en las vertientes católicas y protestantes (Cockrill *et al*, 2013: 79).

la hora de tener un aborto, así como las que más se juzgan a sí mismas y son más conscientes de las consecuencias sociales dentro de su comunidad (79).

En *RE Trip*, la religión cristiana no es la única debatida. Tanaya es una joven de origen bengalí que creció bajo la doctrina musulmana. En la escena ocho nos cuenta la exagerada reacción de su madre cuando tuvo que ir a recogerla un día a las dos de la mañana por haberse quedado dormida en casa de su novio tras haber fumado marihuana. En todo el trayecto de vuelta la madre pegó a Tanaya en repetidas ocasiones con un zapato. Además, su hermana, en vez de intentar defenderla, propuso que siguieran con la discusión en casa, dónde la madre amenazó a Tanaya con un cuchillo y dijo, en varias ocasiones, de matarla. Nos cuenta Tanaya que, recordando este incidente, la opción de tener el bebe o si quiera comentarles a sus padres que estaba embarazada era completamente inviable (I, viii: 13).

La historia de Cousin muestra claramente como para las comunidades más tradicionales las relaciones conyugales – más que el propio aborto – son consideradas un pecado. Ella misma se pregunta “how could something that feels like love be a sin?”⁶⁹ y continua afirmando que “there was something about you/ that’s got me breaking the rules”⁷⁰ (I, ix: 14-15). Sus versos muestran, por tanto, cómo ella fue en contra de las leyes sociales y religiosas establecidas por haberse enamorado de un hombre y haber mantenido relaciones fuera del matrimonio. Parece como si en su país, Zimbabue, amar estuviera prohibido, pudiendo únicamente mantener relaciones sexuales para consumar el matrimonio y con objetivos reproductivos.

Cuando Cousin descubre que está embarazada, ella sabía que “this would be the end of my life”⁷¹ (I, ix: 15). Cualquiera de los caminos escogidos sería el fin: hacer público su estado o siquiera pensar en dar a luz supondría una deshonra para su familia, pero tener un aborto no era tampoco mejor opción. Actualmente, en Zimbabue sólo se permite el aborto en caso de violación y malformación del feto (De Salas, 2018: s/p), por lo que Cousin se ve forzada a tener un aborto no seguro. Las precarias condiciones en las que se le realizó dicho aborto acabaron con su vida,

⁶⁹ “¿Cómo puede ser un pecado algo que se siente como amor?” (Traducción propia).

⁷⁰ “Había algo en ti/ que me llevó a romper las reglas” (Traducción propia).

⁷¹ “Esto será el final de mi vida” (Traducción propia).

no teniendo siquiera un funeral digno, pues el propio hecho de haber intentado abortar mancilló el nombre de toda su familia (VII, xxviii: 50).

La sección dos lleva como título “Making decisions. Making plans”⁷² y abre con la historia de Paige, quien ha tenido dos abortos. Ambos fueron por decisión propia, pero motivados por diferentes razones. Cuando se quedó embarazada por primera vez, aún era menor de edad y tener un hijo pondría en peligro sus estudios y la relación con su madre, quién consideraba que una mujer debía casarse, tener una casa y un trabajo para poder tener hijos (II, x: 16). La segunda vez que Paige se queda embarazada, ya cumple los requisitos, pero aún así decide que la mejor opción es abortar. Sin embargo, encuentra resistencia por parte de su pareja y, sobre todo, de su hermana, Sherri-Ann, quien le recrimina “you’ve got a job, you’ve got a house, you’ve got no excuse whatsoever to not keep this baby”⁷³ (II, x: 17).

Vemos como en esta escena se empieza a introducir el debate de quién toma la decisión de acabar con la vida del feto o mantenerla. Sherri-Ann opina: “why should we decide whether somebody lives or dies (...) if it was somebody who’d already been born, we don’t get to make the choice (...) so what makes it any different when they’re inside your stomach”⁷⁴ (II, x: 18). Vemos como para Sherri-Ann es más importante el derecho a vivir que el derecho a decidir, teoría que ya la filósofa Judith Jarvis Thomson había aceptado como lógica y posible, pero que, acto seguido, la tumba con lo que se conoce como el dilema del violinista:

Usted se despierta una mañana y se encuentra en la cama con un violinista inconsciente. Un famoso violinista inconsciente. Se le ha descubierto una enfermedad renal mortal, y la Sociedad de Amantes de la Música ha consultado todos los registros médicos y ha descubierto que sólo usted tiene el grupo sanguíneo adecuado para ayudarle. Por consiguiente le han secuestrado, y por la noche han conectado el sistema circulatorio del violinista al suyo, para que los riñones de usted puedan purificar la sangre del violinista además de la suya propia. Y el director del hospital le dice ahora a usted: «Mire, sentimos mucho que la Sociedad de Amantes de la Música le haya hecho esto, nosotros nunca lo hubiéramos permitido de haberlo sabido. Pero, en fin, lo han hecho y el violinista está ahora conectado a usted. Desconectarlo significaría matarlo. De todos modos, no se preocupe, sólo es para nueve meses» (Thomson, 1983: 11).

A través de esta comparación, Thomson se pregunta si la persona debe moralmente aceptar tal situación y se cuestiona si es justo o no en ciertas ocasiones poner por delante el derecho a vivir

⁷² “Tomando decisiones. Haciendo planes” (Traducción propia).

⁷³ “Tienes un trabajo, tienes una casa, no tienes ninguna excusa para no quedarte con este bebé” (Traducción propia).

⁷⁴ “¿Por qué debemos decidir nosotras sobre quién vive o quién muere? (...) Si fuese sobre alguien que ya ha nacido, no tendríamos derecho a tomar esa decisión (...) entonces, ¿qué hace que sea diferente cuando ese alguien está en tu tripa?” (Traducción propia).

sobre el derecho a decidir (12). Para Paige, llevar a cabo el acto generoso de dar su cuerpo a un feto durante nueve meses y, por consiguiente, su vida entera al cuidado de un ser humano es inconcebible en ese momento de su vida. Nadie en su entorno parecía ser consciente de ello y, a pesar de los detractores, decide tener un aborto. La imposibilidad de realizarlo usando el método de la píldora la llevará a tener que hacerse un aborto por otros medios y, para ello debe hacerse un escáner. Cuando la madre ha tomado la decisión de abortar, los médicos no les suelen permitir ver la pantalla del escaner. Sin embargo, Paige insiste en ver la imagen. Esto hace que cambie de opinión y decida tener el bebé (II, x: 19).

Este cambio de opinión pone de relieve la idea que se tratará en la sección cinco: ¿Cuándo se considera ser humano con derechos al cigoto, embrión o feto? Para Dorcas, actriz que da cuerpo al personaje de Cousin, ésta es la gran pregunta que hace del tema del aborto uno extremadamente debatido y conflictivo, encontrando muy difícil ponerse en un lado o el otro (V, xx: 36). Dos bandos opuestos están en constante lucha:

Aquellos pro-elección, como Thomson, opinan que el feto o embrión no es una persona y, por tanto, no tiene el derecho a la vida (Ocón Cabria, 2017: 90). El derecho a decidir de la mujer prevalece sobre el derecho a vivir del feto ya que, al no ser persona, no tiene siquiera derechos. Aún así, Dorcas opina que “the fertilised cells have a soul”⁷⁵ (V, xx: 36), acercándose al punto de vista del personaje Dr Three, ginecólogo/a cristiano/a, quién opina que la mujer lleva en el vientre una mini-persona creada a imagen y semejanza de Dios (V, xxi: 37). Entonces, estaremos en la opinión pro-vida. Los asiduos a esta ideología consideran humano al ser desde la concepción, teniendo éste una identidad única y separada a la de sus padres. Hay que destacar, además, el papel de la religión en esta posición, pues el aborto está explícitamente condenado en la Biblia y, por tanto, es una práctica en contra de la doctrina cristiana (Ocón Cabria, 2017: 91-92).

La actriz que encarna Leah, Jamie-Lee, recuerda a Dorcas que “no woman should be forced to have a baby if she doesn’t want to”⁷⁶, y pone de manifiesto, una vez más, el mensaje principal de la obra: toda mujer tiene el derecho a decidir. Pero la pregunta sigue en el aire: “When is a Fetus a Baby?”⁷⁷ (V, xxi: 37). Para Fernando Savater, el embrión o feto es a huevo, como bebé nacido

⁷⁵ “Las células fecundas tienen alma” (Traducción propia).

⁷⁶ “Ninguna mujer debe ser forzada a tener un bebé si ésta no quiere” (Traducción propia).

⁷⁷ “¿Cuándo es un feto un bebé?” (Traducción propia).

es a pollo. Con esta analogía rechaza que tener un aborto signifique asesinar a un ser humano, porque sería tan ridículo como decir que uno se ha comido una “tortilla de pollo” y no de huevo (Savater, cit. en Ocón Cabria, 2017: 90). Sherri-Ann y Paige discuten sobre este tema, estableciendo que el feto es una masa de células que se van transformando en un bebé y se hace la otra gran pregunta: “so where should rights start?”⁷⁸ (V, xxi: 38).

¿Hasta cuando deja de primar el derecho de la mujer a decidir para dar prevalencia derecho a vivir del feto? En otras palabras: ¿hasta cuando es moralmente aceptable practicar un aborto? Según Brooks, en el Reino Unido, el límite para abortar es de 24 semanas. Sin embargo, la mayoría de las clínicas sólo practican abortos hasta las 12 semanas a no ser que haya una complicación que ponga en riesgo la vida del feto o la mujer (20 Stories High y Contact, 2017a: 37). Es decir, a partir del tercer mes de embarazo se impone el derecho a vivir del feto en primera instancia, y de la mujer en caso de que el feto no tenga esperanza de sobrevivir o tenga previsión de nacer con una tara física o psicológica.

Si nos ponemos en el lugar de pro-elección, entonces una mujer podrá abortar hasta el mismo momento antes de romper aguas, pues consideran que el feto no es humano hasta que no nace y, por tanto, no tiene derechos. Recordemos, aún así, como Paige cambió de idea al ver a su bebé formado de unas pocas semanas nada más (II, x: 19). Está claro que es necesario un límite, no sólo para la mujer que decide tener el aborto, sino para los médicos que lo practican. El personaje Dr Two opina que el aborto se convierte en un proceso cruel una vez que se empieza a ver movimiento fetal y, por supuesto, no es lo mismo expulsar trocitos pequeños del feto, que trozos de un feto ya bastante más formado (V, xxii: 40).

Se utilizarán, además diferentes métodos dependiendo del tiempo de embarazo: si la mujer está de menos de 9 semanas podrá tomarse una medicina que le inducirá un aborto similar al aborto natural. Si está de más de 9 semanas y hasta las 15, más o menos, se realizará una succión del embarazo y puede hacerse en el día con anestesia local dependiendo de la hora a la que entre la paciente (Brooks, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 37).

⁷⁸ “Entonces, ¿Cuándo empieza a tener derechos?” (Traducción propia).

El personaje de Tanaya abortó por el primer método y nos cuenta cómo, durante semanas, tuvo que organizarse para que en su casa nadie se enterara de que estaba embarazada. Tanaya, para justificar su escapada el día del aborto dijo a su madre:

I told my mum I was going on an RE Trip and I needed to be at Picadilly bus station for seven o'clock in the morning, in order to get to the clinic by half past eight, because half past eight was de cut-off point, so you could have it that day ⁷⁹ (II, xiv: 22).

Su testimonio no sólo da título a la obra, sino que muestra la importancia para muchas mujeres de poder abortar el mismo día sin necesidad de ir acompañada de un mayor de edad. Para entonces, Tanaya todavía era menor de edad y, si su aborto hubiera sido programado para más tarde de las ocho y media de la mañana, estaba obligada a ir acompañada. La compañía de un adulto de su entorno no era factible. Nadie en su familia habría tolerado tal acto y su novio, de 21 años, era un drogadicto y traficante de drogas (I, viii: 13). Tanaya no tenía otra opción que ir sola, pasar el mal trago sola y volver sola.

A una situación más compleja se enfrenta Leah, norirlandesa de 21 años. Fue madre por primera vez a los 16 años. Para ser más exactos, fue madre soltera a los 16 años, pues el padre desapareció al conocer que estaba embarazada. Los padres de Leah siempre la apoyaron en sus decisiones y la ayudaron a cuidar del bebé. Tiempo más tarde, se vuelve a quedar embarazada, esta vez de un hombre que abusaba de ella y la pegaba. Aún así, Leah le quería, pero no consideraba que tener un bebé con él fuera una buena decisión y prefirió abortar. Más si cabe, la habían diagnosticado depresión y su estado mental no le permitiría cuidar de otro bebé. Su hija necesitaba toda la atención posible (I, vi: 11).

Por lo tanto, el segundo embarazo de Leah ponía en peligro su salud psicológica y, no abortar, traería consecuencias nefastas tanto para el bebé como para la madre. El estudio realizado por María Asunción González de Chávez Fernández demuestra que entre 2 y 6 bebés de madres adolescentes muestran algún problema de retraso y tienen mayor tendencia a tener un coeficiente intelectual más bajo. Mostrarán retraso en desarrollo motriz y mental, además de enfermarse más fácilmente y tener mayores problemas psicológicos. Más si cabe, las madres y los padres

⁷⁹ “Le dije a mi madre que iba a una excursión de religión y tenía que estar a las siete en punto de la mañana en la estación de autobuses de Picadilly para llegar a la clínica antes de las ocho y media, porque las ocho y media era la hora tope para poder abortar en el día” (Traducción propia).

adolescentes tienen mayor probabilidad de desatender a sus hijos, maltratarlos y descuidar su desarrollo (15).

La madre de Leah supo ver las consecuencias de un embarazo no deseado en su joven hija y la apoyó desde el primer momento afirmando que “the best thing would be to have an abortion”⁸⁰ (I, vi: 11). El problema vino a la hora de hablar con el médico, quién estaba totalmente en contra del aborto (I, vi: 12). Recordemos que Leah es de Irlanda del Norte, región extremadamente religiosa y en dónde el aborto aún era ilegal sólo permitido en caso de incesto, violación, malformación del feto o salud mental⁸¹ (De Salas, 2018: s/p).

A pesar de que Leah presentaba una enfermedad mental, se le negó el derecho a abortar, teniendo que optar por la opción más costosa: viajar a Inglaterra y pagar una clínica privada en Liverpool. La madre de Leah hizo lo imposible para conseguir el dinero necesario. Al elevado coste del £800 del aborto había que añadirle £110 para sacarse el pasaporte prioritario y alrededor de £80 para los billetes de avión (II, xiii: 23). Es decir, unas £1.000 libras en total sólo para tener un aborto que se incriminaba dentro de las situaciones estipuladas como legales en ese momento, pero que el médico de familia, por su ideología, sus creencias, o el miedo a ser encarcelado de por vida⁸², no consideraba correcto. Leah concluye su testimonio diciendo “there should be more fight for it to be legal over here”⁸³ (II, xiii: 23).

Es paradójico que, aun estando Irlanda del Norte dentro de la Jurisdicción Británica, la ley del aborto de 1967 del Reino Unido sólo se aplica en Gales, Inglaterra y Escocia⁸⁴. Por ello, muchas mujeres se ven obligadas a viajar a Inglaterra para abortar. La ley norirlandesa se parece, por tanto,

⁸⁰ “Lo mejor es abortar” (Traducción propia).

⁸¹ Esta ley está vigente desde el 2015, cuando se contempla el embarazo en caso de violación, incesto o malformación del feto. Por la edad de Leah en 2017 (21 años) y las marcas temporales en el texto, asumimos que Leah hubo de tener su segundo aborto antes de la revisión de la ley en 2015, en la que se contempla únicamente el aborto en caso de riesgo de salud para la madre. (https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151130_reino_unido_irlanda_norte_legislacion_aborto_incumple_normativa_derechos_humanos_tribunal_supremo_lv. Accedido: 20 de abril de 2019).

⁸²https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151130_reino_unido_irlanda_norte_legislacion_aborto_incumple_normativa_derechos_humanos_tribunal_supremo_lv. Accedido: 20 de abril de 2019.

⁸³ “Deberíamos luchar más para que el aborto sea legal aquí [en Irlanda del Norte]” (Traducción propia).

⁸⁴https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151130_reino_unido_irlanda_norte_legislacion_aborto_incumple_normativa_derechos_humanos_tribunal_supremo_lv. Accedido: 20 de abril de 2019.

más a la antigua Ley del aborto en Irlanda, una de las más restrictivas en toda Europa (Ocón Cabria, 2017: 62).

En la escena catorce se presentan los diferentes argumentos a favor y en contra de la legalización del aborto. Sobre el escenario aparece un espectro sobre el que se posicionan Ella, Chloe y Niamh en un lado, y Aoife en el otro. Todas ellas son jóvenes que participaron en un taller de teatro en Belfast (Irlanda del Norte). Las tres primeras se sitúan claramente en contra de la legalización del aborto y con argumentos como el de Niamh: “more and more people will become careless and then more people will have abortions”⁸⁵ (II, xiv: 23). Para Chloe “it’s murdering someone”⁸⁶ y para Ella “it is technically your fault unless it was due to something with rape or something like that”. Concluye diciendo “If people don’t have to live with the consequences, they’re not going to change their actions”⁸⁷ (II, xiv: 24).

Para estas tres chicas, legalizar el aborto supone promover el aborto como método anticonceptivo. Si una chica se queda embarazada por su propio descuido (como es el caso de Tanaya, por ejemplo), permitirle abortar sería promover su comportamiento poco sensato, ya que no tienen por qué lidiar con su ‘error’ toda su vida y, de esa manera, no aprenderán y no cambiarán. Además, abortar es un asesinato y, por tanto, un crimen.

Estas son posiciones pro-vida y totalmente en contra del derecho a decidir de la mujer. A pesar de que Ella contempla que sólo podrá abortar la mujer en caso de haber sido violada, las tres chicas condenan el hecho de que una chica se quede embarazada (entendemos que en la adolescencia). De esta manera, podemos concluir que Ella, Chloe y Niamh contribuyen a la estigmatización del aborto en mujeres jóvenes y, por tanto, al establecimiento de leyes restrictivas y prohibitivas.

Aoife propone un punto de vista más liberal e inclusivo. Nos explica que en la postura pro-elección no se obliga a la mujer a tener un aborto y tampoco se le prohíbe. Únicamente se le da el derecho y la libertad de tomar la decisión que es más correcta para ella en ese momento. De esta manera, la posición pro-elección engloba también la pro-vida (II, xiv: 24). Si una mujer no quiere

⁸⁵ “Cada vez más gente será menos cuidadosa [en sus relaciones sexuales] y habrá más abortos” (Traducción propia).

⁸⁶ “Es como cometer un asesinato” (Traducción propia).

⁸⁷ “Técnicamente es tu culpa, a no ser que haya sido por una violación o algo así” (...) “Si la gente no tiene que vivir con las consecuencias, nunca van a cambiar la manera en la que actúan” (Traducción propia).

abortar, por las razones que sean, tiene el derecho y la libertad de continuar con su embarazo. Sin embargo, si una mujer decide que quiere abortar, por las razones que sean, tiene también el derecho y la libertad de llevar a término su embarazo. Así, la postura pro-elección se fundamenta en el respeto y entendimiento de los diferentes puntos de vista, eliminando los prejuicios y la estigmatización. Promueve, por tanto, la legalización del aborto en todos los casos.

González de Chávez Fernández opina que restringir o prohibir el aborto es un “acto de violencia contra la mujer” porque, con tales medidas, lo único que se consigue es el detrimento de las clínicas abortivas y poner en peligro la vida y salud de la mujer que tendrá que acceder a servicios de aborto no seguro (González de Chávez Fernández, 2014: 3). La posición de la dramaturga también está clara. RE Trip “contributes in a positive way to a pro-choice narrative”⁸⁸ (Samuels, 2017: s/p) y, por tanto, a la legalización del aborto. Sin embargo, para Ortega Barreda, permitir el aborto también es un acto de violencia contra la mujer, porque muchas mujeres desarrollan trastornos psicológicos tras el aborto, así como adicciones a las drogas o el alcohol (Ortega Barreda, 2010: 29).

Uno de los efectos negativos de la prohibición o restricción del aborto no es sólo el aumento de la estigmatización, sino que lleva al aumento de la realización de abortos inseguros, como es el caso del personaje de Cousin. Tras conocer que está embarazada, las acotaciones del texto nos cuentan como Cousin va a hablar con Woman, que habla con Contact of Woman, que habla con Contact of Woman of Contact of Woman. Ésta última escribe en un papel una dirección y un precio y se lo da a Contact of Woman, que se lo pasa a Woman, que se lo da finalmente a Cousin (II, xv: 24). Tres días más tarde va a la dirección que le dieron. El poema que relata su historia no cuenta como se siente observada, como está constantemente pendiente de que no hubiera nadie conocido (IV, xix: 30-31).

El estigma del aborto en Cousin está claro. La necesidad de mantener todo el proceso en secreto y reprimir pensamientos no deseados son algunos de los síntomas de dicha estigmatización (Cockrill *et al*, 2013: 80). El mismo texto dramático muestra la necesidad de mantener cierto secretismo en esta historia al no darle si quiera un nombre a el personaje. Mientras que a las otras

⁸⁸ “Apoya de manera positiva una narrativa pro-elección” (Traducción propia).

chicas se les ha dado un pseudónimo para mantener su anonimidad, a Cousin simplemente se le ha dejado el nombre de la relación familiar con el novio de la hermana de Paige.

Vemos, además, en el poema compuesto por Dorcas, la represión de esos pensamientos no deseados: Cousin y un niño cruzan miradas y una mujer anciana les sonríe. Pronto Cousin “disengages” (IV, xix: 31), rompe el vínculo visual. Se pone los auriculares, sus manos inconscientemente abrazan su tripa y asiente con la cabeza. Una acotación explica que se corrige a sí misma: asiente con la cabeza al ritmo de la música (IV, xix: 31). Sin darse cuenta, Cousin actúa como una futura madre, pero el qué dirán y la imposibilidad de traer un bebé al mundo le hacen reprimir su instinto maternal. La mayoría de las mujeres que tienen un aborto en una sociedad con una visión negativa sobre éste sienten que los demás las menospreciarán (Cockrill *et al*, 2013: 80). Por ello, mientras que espera a que le habran la puerta de la clínica abortiva clandestina, Cousin “can feel the eyes of the street vendors/ Burning a hole in her back”⁸⁹ (IV, xix: 31).

Entra en la clínica, una habitación oscura “like a womb”⁹⁰. Una cama en el suelo, objetos metálicos en la mesa, unas hierbas en un bol. Se quita la ropa. Se ata la bufanda a la cintura a modo de falda y se sienta en una caja (IV, xix: 30-32). Nada que ver con las limpias y acogedoras clínicas que se muestran en la producción de la BBC (Samuels, 2018), ni las que describen los demás personajes: son como casas grandes, con mucha gente leyendo revistas o viendo la tele. Tanaya se sorprende al ver a una mujer mayor e hindú en la clínica abortiva, sonriendo todo el rato. Paige se encuentra con una antigua compañera del colegio. Iba también con su madre, pero ambas están extremadamente tristes (IV, xix: 33). Para Dr One, es importante que en las clínicas abortivas haya una buena atmósfera porque “we don’t want to be all solemn and depressed, and you know acting like this is some really, you know, depressing, serious thing”⁹¹. De esta manera, buscan eliminar el estigma del aborto y deshacerse del velo moralista y prejudicial (IV, xix: 34).

Brooks afirma que, en el Reino Unido, tener un aborto es más seguro que un embarazo o dar a luz en sí (Brooks cit. en *20 Stories High* y *Contact*, 2017a: 39), pero en países como Zimbabue con una legislación ciertamente restrictiva y un alto grado de estigmatización, la gran mayoría de

⁸⁹ “Puede sentir los ojos de los vendedores ambulante agujereando su espalda” (Traducción propia).

⁹⁰ “Como un vientre” (Traducción propia).

⁹¹ “No queremos ser serios y deprimentes, y ya sabes, comportarnos como si, ya sabes, fuese algo deprimente y serio” (Traducción propia).

los abortos son inseguro y están realizados por personas no cualificadas y en condiciones que no superan la normativa estipulada (González de Chávez Fernández, 2015: 5). Leah nos cuenta como entra en una habitación sola, se tumba en una camilla, la duermen y despierta al poco tiempo sin haber sentido nada y preguntando por su madre (V, xx: 34).

Paige usó el método del medicamento y, tras tomarse las pastillas, nos cuenta como espera pacientemente a que el aborto ocurra. Tenía que orinar en una cuña y llamar al enfermero o enfermera tras cada micción para que pudieran comprobar si ya había expulsado todos los restos del embarazo o no. Este no tiene por qué ser un proceso extremadamente doloroso, pero sí puede causar cierta impresión si la paciente decide ver los restos. Según Paige, estos no son más que coágulos de sangre, pero los enfermeros y enfermeras aconsejan cubrir cada micción con un papel marrón y evitar mirar a los coágulos expulsados (V, xx: 35).

Aunque hay estudios que demuestran la existencia de un síndrome postabortivo, éstos no son concluyentes todavía (Ortega Barreda, 2010: 26). Los personajes de *RE Trip* nos cuentan sus experiencias: tras el aborto, Tanaya no tuvo ningún síntoma. Relata que le entró antojo de comer kebab y luego fue al cine. Paige, por su parte, volvió a casa con mucho dolor y un sangrado abundante, mientras que Leah afirma que, aún cansada, se sintió liberada (VI, xxiv: 44-45).

Ortega Barreda explica en su artículo *Secuelas Psicológicas tras la Interrupción Voluntaria del Embarazo en Adolescentes* que una mujer que ha abortado tiene casi un 100% más de probabilidad de maltratar a sus hijos, así como sufrirá trastronos del sueño, tendrá una adicción a las drogas o el alcohol, e incluso se alterará su apetito y relaciones sexuales (29). En *RE Trip*, Dr One dice que el único síntoma real es el arrepentimiento, pero que éste apenas se da pues, la mayoría de las mujeres nunca se arrepienten de su decisión porque son conscientes de que, en ese momento, abortar era la mejor decisión (VI, xxiv: 45).

Brooks desmiente también que el aborto cause infertilidad o suponga dificultades en futuros embarazos (Brooks, cit. en 20 Stories High y Contact, 2017a: 39). De hecho, Tanto Paige como Leah nos cuentan como han tenido embarazos posteriores a su aborto sin ningún tipo de problema, mientras que la hermana de Paige perdió a su bebé y nunca había abortado voluntariamente (VI, xxiv: 46). Fergusson y sus colaboradores afirman que muchas mujeres desarrollan enfermedades y trastornos psicológicos tras el aborto (cit. en Ortega Barreda, 2010:

29). Sólo Tanaya admite que sigue soñando de vez en cuando con el hijo que iba a tener. No obstante, esto no le ha causado ninguna enfermedad mental (VI, xxiv: 46).

Podemos concluir, por tanto, que tener un aborto de manera voluntaria no supone una alteración física o emocional de la mujer ni el desarrollo de enfermedades o trastornos psicológicos notables. Si bien, hay que destacar que algunas mujeres pueden experimentar algunas secuelas mínimas y está todavía por concluir la existencia de un síndrome posabortivo grave. Además, el aborto no causa infertilidad ni hace que la mujer tenga mayor propensión a tener abortos naturales en sus embarazos sucesivos.

Otra parte que no aparece en la producción de la BBC y de gran interés son varias escenas de la sección seis, en la que las actrices enumeran el contenido que no han podido incluir en la obra, como por ejemplo el testimonio del cura entrevistado, la mujer que acude a una clínica abortiva con sus hijos o una chica obligada a abortar por su madre. Hay que destacar, además, la línea de Aizah Khan, actriz que interpreta a Tanaya, en la que manda un mensaje a su exnovio: “My ex-boyfriend trying to stop me talking about my abortion in this show (it didn’t work, babe!)”⁹² (VI, xxiii: 42). Puesto que en esta parte los personajes están hablando fuera de personaje, cabe la duda de si Aizah se refiere a su propia experiencia o si está simplemente citando las palabras de otro personaje no conocido. Opinamos que, en esta parte, Aizah está hablando abiertamente sobre su propio aborto, ya que es la única que, al listar los diferentes personajes, utiliza el pronombre personal “my” y no un sustantivo genérico como “the girl”, “the man”, “the woman” o “the couple” (VI, xxiii, 42-43).

Por último, mencionar la sección tres, que habla de la actitud de los hombres sobre el aborto y el apoyo que las protagonistas recibieron de sus parejas. Se tiende a pensar que abortar es una cosa de mujeres, porque es ella la que lleva al feto en su tripa, va a la clínica y a la que se le practica el aborto. Sin embargo, la concepción de un nuevo ser humano es cosa de dos, un hombre y una mujer. Por tanto, su opinión es relevante tanto en la toma de decisión como durante el proceso de terminación del embarazo.

En el estudio realizado por González Rodríguez y Valverde Mayol se concluye que la gran mayoría de los hombres ven el embarazo en la adolescencia como algo negativo por limitar sus

⁹² “Mi novio intentando prohibirme hablar sobre mi aborto en esta obra (¡No ha funcionado, cariño!)” (Traducción propia).

expectativas de futuro y por suponer una responsabilidad que no están preparados a asumir todavía. Por eso, tres cuartas partes de los hombres entrevistados están a favor de la terminación del embarazo y consideran que su opinión también es importante en la toma de decisión. Sin embargo, factores como el bajo nivel socioeconómico, la religiosidad y, en algunos casos, la masculinidad, llevan a los hombres a contempar el aborto como un dilema moral y ético, decantándose por el deseo de tener el bebé y en contra del aborto (González Rodríguez y Valverde Mayol, 2011: 3).

Ejemplo de esto último es el caso de Paige que nos cuenta como su novio está en contra de su decisión de abortar. Lo paradójico de su situación es que la noche antes del aborto de Paige su novio salió a beber con sus amigos, sin siquiera acordarse de que su pareja iba a vivir un momento difícil el día siguiente (III, xvi: 26). De esta manera, podemos ver como el novio de Paige se encontraba en un dilema entre querer quedarse con el bebé y apoyar a su pareja, y desasistirse de la responsabilidad que ello conllevaba.

Opinión más clara y decidida muestra el siguiente novio de Paige en su embarazo posterior, que la presiona, o casi la obliga, a no abortar. Paige decide abortar a espaldas de su pareja y contárselo una vez terminado. Esto supuso que, meses más tarde su pareja llamara a Paige “fucking murderer”⁹³ y dijera que ella ha matado a su hijo (III, xvi: 27). En el caso de Leah y Tanaya, sus novios las apoyaron en su decisión. Sin embargo, mientras que el novio de Leah pronto se desentendió del tema, el de Tanaya se mantuvo junto a ella, ofreciéndole la posibilidad de criar juntos al bebé en el caso de que decidiera no abortar (III, xvi: 27).

Junto a las protagonistas, se incluye el personaje de Aiden, joven de unos 20 años integrante de club de teatro joven de 20SH. Nos cuenta su decepción al darse cuenta de que nadie la apoyó y cómo nadie en su entorno le daba importancia a lo que pudiera pensar el hombre. Vemos, además, como las creencias religiosas de su familia los llevaron a rechazar su decisión de abortar y a dejarla, literalmente en la calle (III, xvi: 26-27).

Tras exponer las experiencias de las protagonistas, en la escena diecisiete se trata la cuestión de si el aborto es una decisión de la madre, porque es su cuerpo, o si ésta se debe tener en cuenta las dos partes. El personaje masculino, Bradley, opina que la decisión última siempre es de la mujer, porque es su cuerpo, mientras que Abby, personaje femenino, se encuentra en un dilema

⁹³ “Putas asesinas” (Traducción propia).

entre la injusticia de hacer algo en contra de la voluntad de otro y la importancia de tomar la decisión más adecuada para ella. Bromea diciendo que, la solución a su dilema es el suicidio, para terminar concluyendo que mejor prefiere matar al bebé (III, xvi: 28-29). Es decir, en *RE Trip* se hace una defensa de la toma de la decisión de la mujer y la necesidad de respetar esa decisión por parte de sus parejas pues, al fin y al cabo, es la mujer la que lleva al feto en sí y la que, en última instancia tendrá que, o dar a luz o someterse a un aborto.

La obra cierra con la dramática historia de Cousin contada por Paige. En la producción de la BBC se alterna el testimonio de ésta con planos de Dorcas cantando, lo que aporta mayor dramatismo a la historia de su personaje (Samuels, 2018). Ya se ha mencionado que Cousin fallece al habersele practicado un aborto no seguro, pero no se ha entrado aún en detalle.

Paige nos cuenta que el aborto de Cousin se hizo a la vieja usanza, como en la película *Vera Drake*⁹⁴. La primera vez no funciona, por lo que Cousin tuvo que volver y, por supuesto, pagar de nuevo. La segunda vez parece funciona, pero empezó a sangrar abundantemente, por lo que tuvo que ser trasladada al hospital, donde muere de septicemia, infección en la sangre por la presencia de bacterias en ésta⁹⁵. El hecho de que Cousin muriera por intentar abortar supuso una ofensa para la familia, no dándole a Cousin un funeral digno y enterrándola en una simple caja de madera. Paige nos confiesa que la familia de Cousin entiende su muerte como algo de lo que avergonzarse, mientras que para ella no lo es (VII, xxvii: 51). Acaba la miniserie con un plano general de la habitación de Cousin y Dorcas saliendo de escena (Samuels, 2018).

En el texto de la representación se hace un repaso de las opiniones y actitudes de algunas de las protagonistas en cuanto al aborto. Por un lado, Leah se convierte en activista a favor de la legalización del aborto. Como norirlandesa, este tema le afecta directamente y le cuenta a Julia como tuvo una discusión con miembros de asociaciones antiabortistas. Saca a colación, además, el caso de una chica que se le fue concedida sentencia suspendida por realizar un aborto en su casa (VII, xxvii: 49). Aunque ésta no fuera a la cárcel, el hecho de haber sido condenada en primer lugar por abortar muestra la necesidad de una reforma urgente de la ley del aborto en Irlanda del Norte.

⁹⁴ Para más información, véase <https://www.imdb.com/title/tt0383694/>. Accedido: 24 de abril 2019.

⁹⁵ <https://dle.rae.es/?id=Xd8WT28>. Accedido: 24 de abril 2019.

Por otro lado, Tanaya contacta con Julia para expresar su necesidad de contarle a su familia que su historia es parte de *RE Trip*. Opina que es importante que sus sobrinos lo sepan porque, cuando ella pasó por la dura situación de abortar, no tuvo apoyo familiar y quiere que los más cercanos a ella sepan que siempre pueden contar con ella si alguna vez se ven en una situación complicada como la que ella vivió (VII, xxviii: 51).

En la miniserie, podemos escuchar la frase más importante de estos testimonios durante los créditos: Leah dice “I would love to get involved in something to get help for women over here”⁹⁶, mientras que Paige expresa que “I just feel liberated and I just can’t believe how many people want to hear this stories”⁹⁷. Concluye Tanaya diciendo “I really want to tell my nephews and nieces, because, if they ever got in that situation, they would have someone, so they don’t feel alone”⁹⁸.

⁹⁶ “Me encantaría poder involucrarme en algo para poder ayudar a las mujeres aquí” (Traducción propia).

⁹⁷ “Me siento liberada y no me puedo creer cuantas personas quieren escuchar estas historias” (Traducción propia).

⁹⁸ “Tengo muchas ganas de decírselo a mis sobrinos y sobrinas porque, si alguna vez se encuentran en una situación parecida, tendrán a alguien en quien contar, para que no se sientan solos” (Traducción propia).

CAPÍTULO 5: *Consent*

5.1 JUSTICIA PÚBLICA Y PRIVADA

El siguiente y último tabú por analizar en el presente TFM es el tema de la violación, que está muy ligado a la violencia machista – por ser el móvil – y el aborto – por ser una de sus consecuencias. Por ello, se ha escogido la obra teatral *Consent* como objeto de estudio, pues en ella podemos ver cómo estos tres temas se entrelazan de manera que se cuestionan, no sólo los valores más humanos – especialmente la empatía – sino el papel de la justicia que es, ante todo, “derecho, razón, equidad” (DRAE, 2019).

Ya hemos hablado de la *equidad* en el Capítulo 3, demostrando la pervivencia de comportamientos y valores machistas que hacen que la sociedad contemporánea sea ciertamente injusta. También hemos visto en el Capítulo 3 el dilema existente entre qué prevalece, el *derecho* a decidir o el *derecho* a vivir, y en qué punto las leyes dejan de ser justas para ser injustas. Analizando ahora, pues, los espacios más difusos de la existencia humana y su comportamiento social, juzgando quién o quienes tienen la *razón* cuando hay un caso de violación: ¿el agresor, el agredido, ambos o ninguno?

Consent (2017) está escrita por Nina Raine, dramaturga y directora británica, sobrina nieta del escritor de la famosa novela *Doctor Zhivago* (Tena, 2018: s/p). Siguiendo la línea profesional de su familia, Raine estudió Literatura Inglesa en Oxford University, inclinándose pronto por las artes escénicas (CDN, 2018b: 7). Al igual que Julia Samuels, Raine ha cultivado el género del teatro verbatim, dirigiendo la obra *Unprotected*, por la que recibió varios premios (National Theatre, 2017: s/p). Su carrera como escritora empieza con *Rabbit*, seguida por otras como *Tiger Country* o *Tribes*. Sus obras han sido traducidas a varios idiomas y escenificadas en varios países recibiendo, además, numerosos premios tanto en el ámbito nacional como en el internacional (Raine, 2018: 1).

Consent cuenta la historia de Gayle, una mujer con pocos recursos, que es violada el día del funeral de su hermana pequeña y, paralelamente, la relación de mentiras e infidelidades de las dos parejas protagonistas: la de Jake y Rachel, ambos abogados y padres de dos hijos; y la de Edward y Kitty, el primero abogado, la segunda editora, y ambos recién padres primerizos. Con ellos están Tim, viejo amigo y compañero de profesión de las parejas, y Zara, actriz amiga de Kitty y posterior pareja de Tim.

Mientras que Edward es el abogado defensor del agresor de Gayle, Tim defenderá a la víctima. Éste último pierde el caso y el agresor de Gayle es absuelto, llevando a Gayle a suicidarse y a los abogados a un enfrentamiento no sólo profesional, sino también personal. Ambos luchan por llevar la razón constantemente, pero también por el amor. Tim está ansioso por tener una pareja que le pueda dar hijos y cuando la encuentra, piensa que Edward se la está arrebatando. Sin embargo, siempre ha estado enamorado de Kitty y, cuando el matrimonio entre éstos se está rompiendo, Tim inicia una relación con Kitty. Paralelamente, Jake y Rachel tienen también sus más y sus menos, rompiendo el matrimonio para luego volver como si nada hubiera pasado.

Si con *Tiger Country* Raine arremetió contra el National Health Service británico⁹⁹, con *Consent* lleva a juicio a la propia Justicia para que sean los espectadores los jueces y decidan quién es el ganador y quién el perdedor; a quién debemos condenar y a quién debemos absolver (Trueman, 2017). La obra versa sobre el tema de la violación tanto en el ámbito público como en el privado, dentro del seno del matrimonio (CDN, 2018b: 7). La propia Nina Raine admite que en su obra quería hablar de un caso de violación claro, transparente, y otro que fuera lo más borroso posible para cuestionar, así, los órganos judiciales y arremeter contra las leyes, llenas de lagunas y ciertamente ambiguas (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Por un lado, el caso claro de violación es el de Gayle, que es violada por el exnovio de su amiga, hombre violento que había pegado tal paliza a su amiga cuando ésta le dejó, llegando a romperle el fémur (I, ix: 78). El pasado del agresor y su reciente libertad bajo fianza por la agresión cometida, no se tuvo en cuenta en el juicio. Tampoco que hubiera mantenido relaciones sexuales con una policía corrupta o que fuera pederasta (I, i: 17). Sin embargo, el hecho de que Gayle esté yendo a terapia y sea una mujer inestable emocionalmente, fueron factores que jugaron en su contran y le llevaron a perder el caso (I, ix: 78-79).

Lo que ninguno de los abogados supo o quiso saber la razón por la cual Gayle iba a terapia. Así, mientras que Edward se centra en preguntarle constantemente qué estaba bebiendo, cuantas copas había bebido o si estaba loca, obvió preguntarle el por qué estaba recibiendo ayuda psicológica (I, iv: 39-44). Descubriremos más adelante, cuando Gayle irrumpe en la fiesta de Navidad del grupo de amigos, que iba a terapia porque había sido violada cuando era joven (I, ix:

⁹⁹ Más comúnmente conocido como el NHS y es el equiparable a el Servicio de Seguridad Social español.

81). Esto pone de manifiesto lo injusta que es la Justicia, que falla en dar protección a las personas más vulnerables y termina siendo ésta la que decide si la víctima consintió o no, pero ¿Por qué se pone en duda la violencia del agresor? (Mira, cit. en Echevarría, 2018).

Gayle desde el primero momento está totalmente desprotegida. No tiene abogado y, ‘técnicamente’, ella es un testigo porque el caso es en contra del Mr Taylor, el agresor, y no en contra suya. Además, la defensa pedirá presunción de inocencia, diciendo que Gayle consintió (I, ii: 22), porque, al fin y al cabo:

EDWARD. (...) better a guilty man goes free than an innocent goes to jail.

GAYLE. Why? Who says that's better?

JAKE. The law, for Christ's sake¹⁰⁰ (I, ix: 80).

Vemos, por tanto, como la ley, que debe ser totalmente imparcial y objetiva, se inclina claramente de un lado. Se pone constantemente en duda el testimonio de la víctima, pero nunca el del agresor. Un ejemplo de cómo la justicia busca tergiversar la realidad y dar la vuelta al caso, con el único objetivo de probar que el acusado es inocente, se puede encontrar en el programa de mano del estreno de *Consent* en Londres. Este incluye un extracto fidedigno de las preguntas que la defensa le hizo a una mujer que denunció haber sido violada:

How old are you? How much do you weigh? What did you eat that day? Well what did you have for dinner? Who made dinner? Did you drink with dinner? No, not even water? When did you drink? How much did you drink? What container did you drink out of? Who gave you the drink? How much did you usually drink? Who dropped you off at this party? At what time? But where exactly? What were you wearing? Why were you going to this party? What'd you do when you got there? Are you sure you did that?¹⁰¹ (National Theatre, 2017: s/p).

Las preguntas continúan. Todas del mismo estilo, con el único fin de ‘pillar’ a la víctima, ver en qué se contradice y dónde cambia su historia. Aunque en este caso el agresor fue condenado a seis meses de prisión por el delito de violación, la vida de la víctima fue diseccionada y

¹⁰⁰ “EDWARD. (...) es preferible que un hombre culpable sea absuelto a meter a un inocente en la cárcel. / GAYLE. ¿Por qué? ¿Quién dice que eso es mejor? / JAKE. La ley, por el amor de Dios” (Traducción propia).

¹⁰¹ “¿Cuántos años tienes? ¿Cuánto pesas? ¿Qué comiste ese día? Bueno ¿Qué cenaste? ¿Quién hizo la cena? ¿Bebiste durante la cena? No, ¿Ni si quiera agua? ¿Cuándo bebiste? ¿Cuánto bebiste? ¿Qué recipiente usaste para beber? ¿Quién te dio la bebida? ¿Cuánto bebes normalmente? ¿Quién te llevó a la fiesta? ¿A qué hora? Pero ¿Dónde exactamente? ¿Qué llevabas puesto? ¿Qué hacías en la fiesta? ¿Qué hiciste cuando llegaste? ¿Estás segura de que hiciste eso?” (Traducción propia).

examinada con un microscopio (National Theatre, 2017: s/p). Ésta escribió una carta que leyó ante el jurado el día del juicio y que más tarde se publicó en Buzzfeed. En ella, la joven, responde a todas y cada una de las relevantes y no relevantes preguntas que le hicieron, explicando y demostrando que no creer a la víctima es tan malo como absolver a un criminal¹⁰².

Misma situación se recrea en *Consent*. Edward, en la escena cuatro, contrainterroga a Gayle, haciéndole preguntas tan absurdas como irrelevantes, usando su primer testimonio como arma contra ella. Así, cuando le pregunta qué bebió y cuánto bebió, ella dice no recordar, a lo que Edward le contesta “by my reckoning it was along the lines of ten. Ten or eleven”¹⁰³ (I, iv: 39). Igualmente, le pregunta cuánto bebió su hermano, a lo que ella contesta, una vez más que no lo recuerda. Edward la presiona aún más si cabe, insinuando que esa es una pregunta para la que debería tener una respuesta (I, iv: 39).

Le recrimina, además, que no hubiera llamado a la policía justo después de haber ocurrido la presunta violación, a lo que ella contesta que “I was scared of him, I was scared of what he might do if I got up, my phone was out there charging in the sitting room, I didn't know if he had left or not”¹⁰⁴ (I, iv: 41). Se pone de relieve en esta escena, una vez más, el miedo a denunciar una agresión por las posibles represalias, especialmente sabiendo como sabía Gayle sobre el violento pasado de su agresor. Sin embargo, por desgracia, “rape comes under conduct”¹⁰⁵ (II, iii: 99). Es decir, un caso de violación se juzgará en función a cómo se ha comportado y cómo se comporta la víctima, sin mostrar interés alguno a cómo se comporta el agresor. Una vez más ¿Por qué se pone en duda la violencia del agresor? (Mira, cit. en Echevarría, 2018)

Si en un caso claro de violación la Justicia no funciona, ésta desaparece cuando hablamos de un caso tan polémico como es la violación marital. Este es el segundo caso que propone Raine en su obra y se da en el matrimonio entre Edward y Kitty que, tras haberse sido infieles mutuamente, Edward viola a Kitty pensando que su acto era un acto de amor (II, ii: 95). Sin embargo, Kitty no consintió en ningún momento:

He straightens up. He takes her in his arms. She resists.

¹⁰² Véase <https://www.buzzfeednews.com/article/katiejmbaker/heres-the-powerful-letter-the-stanford-victim-read-to-her-ra> Accedido: 1 mayo de 2019.

¹⁰³ “Por lo que veo, fueron unas diez. Diez u once” (Traducción propia).

¹⁰⁴ “Tenía miedo de él, tenía miedo de lo que me podría hacer si me levantaba, mi teléfono estaba cargando en el salón, no sabía si se había ido o no” (Traducción propia).

¹⁰⁵ “La violación se juzga en función al comportamiento [de la víctima]” (Traducción propia).

EDWARD. Please.
She lets him hold her.
Please.
He starts to take her clothes off. She resists.
He cries.
I put the thought in his head.
KITTY. (*gently*). No. You put the thought in *my* head.
EDWARD. Please. Let me.
I apologise. I apologise.
Kitty is crying too.
KITTY. No. It's too late¹⁰⁶. (II, ii: 88-89).

Vemos, como Kitty se resiste hasta en dos ocasiones, dice explícitamente “no” cuando Edward le pide que por favor le deje hacerlo y, aun así, Edward inició el acto sexual. Por lo tanto, Edward violó a Kitty, pues consentir no sólo implica “permitir algo o condescender en que se haga” (DRAE, 2019), sino que dicho consentimiento debe ser “entusiasta, libre de toda presión o coacción, revocable en cualquier punto del acto sexual, e informado” (Román, 2018: s/p). En el lenguaje corporal y verbal de Kitty no percibimos entusiasmo alguno, sino que cede al ser presionada. Se está demostrando, además una falta de empatía, pues Edward no es capaz de entender y comprender cómo se siente Kitty en ese momento, no dándose cuenta de que ella no quiere participar en el acto sexual (López *et al*, 2014: 38).

Así, la empatía se convierte en el tema principal de la obra, pues tanto la Justicia como los personajes carecen de ella (Mira, cit. en CDN, 2018b: 17). Ni los abogados ni los jueces se permiten empatizar con las víctimas, pero tampoco los seres humanos somos capaces de ponernos en el lugar del otro, desasiéndonos de nuestras responsabilidades en la comodidad de la sociedad del Primer Mundo (Europa Press, 2018: s/p).

Los personajes de *Consent* pasan de predicar sobre la eficiencia de las leyes, para ser víctimas de sus propios argumentos, al ser sus matrimonios azotados por la falta de empatía. El hecho de que una parte no sea capaz de comprender el daño cometido por sus infidelidades lleva a la otra parte a tomarse la justicia por su mano, siéndole infiel en contrapartida. Porque, la infidelidad, según Raine, es otro tipo de violación: “una violación de la confianza” (Rain, cit. en Vidales, 2018: s/p). Así, la violación pública de Gayle termina reflejándose en las propias vidas

¹⁰⁶ “*Él se pone de pie. La abraza. Ella se resiste. / EDWARD. Por favor. / Ella le deja que la agarre. / Por favor. / Él empieza a desvestirla. Ella se resiste. / Él llora. / Yo le he dado la idea. / KITTY. (suave) No. Tú me has dado la idea a mí. / EDWARD. Por favor. Déjame [hacerlo]. / Discúlpame. Discúlpame. / KITTY también está llorando. / KITTY. No. Es demasiado tarde*” (Traducción propia).

de los personajes, siendo ahora ellos las víctimas de su propia injusticia (Mira, cit. en Europa Press, 2018: s/p).

La violación, el consentimiento, la infidelidad y la empatía son temas de gran actualidad que afectan a muchas personas y que se han llevado muy poco a las tablas (Mira, cit. en Echevarría, 2018). En *Consent*, Raine utiliza el multiperspectivismo para poner de relieve los dilemas filosóficos, políticos y éticos del ser humano (Trueman, 2017). De esta manera, puede demostrar que hay diferentes grados de violación, pues no todo es blanco o negro, sino que hay muchas “grey areas” como en los sonados casos de abuso sexual de Weinstein (Saville, 2017: s/p).

Por ello, *Consent* se puede enmarcar dentro del género judicial, por tratar el dilema entre lo legal y lo justo, pues “lo que es legal no es necesariamente justo” (Vidales, 2018: s/p). Lo hace desde la estructura y los preceptos de las clásicas tragedias griegas, pues el momento trágico sucede fuera de escena (Saville, 2018) y busca la compasión y la empatía del público a través de la *katharsis*. La propia Raine cuenta en su entrevista con Matt Trueman que no sólo se inspiró en trágicos eventos que ha leído en los periódicos – como el de un hombre que se precipitó por un balcón con sus hijos motivado por la mala relación que tenía con su exmujer (Raine, cit. en Trueman, 2017). Se inspiró también en personajes propiamente trágicos como Medea, que es encarnada por Zara. Pueden verse las características de este personaje en todas las mujeres de la obra (Jenner, 2017: s/p), sobre todo en Kitty, que tratará de usar su hijo en contra de Edward e intentará tomarse la justicia por su mano.

Hay que destacar, además, como Raine hace que sus personajes definan lo que es tragedia, así como su opinión sobre Medea y el teatro (Raine, cit. en Trueman, 2017). Para Tim, la tragedia es “two opposing characters holding two relative but mutually destructive truths”¹⁰⁷, mientras que para Kitty es “two people thinking they’re right”¹⁰⁸. Edwards, no obstante, la define a través de los términos legales y afirma que “the mainstay of any Greek play is, an unbonked woman goes bonkers”¹⁰⁹ (I, iii: 28). Veremos, por tanto, como la definición que da cada uno de estos personajes se ajusta a lo que luego pasará en su historia.

¹⁰⁷ “Dos personajes opuestos que creen en dos verdades relativas, pero mutuamente destructivas” (Traducción propia).

¹⁰⁸ “Dos personas que se creen que tienen razón” (Traducción propia).

¹⁰⁹ “El pilar de toda obra griega es que una mujer que no está loca se vuelve loca” (Traducción propia).

Así, Tim verá desde fuera como ambas parejas (two opposing characters) se son infieles entre ellos en diferentes grados (relative but mutually destructive truths), llevándolos a querer divorciarse. La definición de Kitty, por su parte, ejemplifica su propia historia pues, tanto ella como Edward, piensan que su propia manera de actuar es la correcta. Esta misma situación se refleja, además, en Rachel y Jake. Por último, Edward arremete contra la figura de la mujer, dado que considera que es ésta la causante de la tragedia. En su caso, Kitty será el detonante de la tragedia al acusar a su marido de violación marital, acusación que Edward no comprende y tilda a Kitty de loca (II, iv: 103).

El metateatro, por tanto, está constantemente presente en la obra y, a través de las referencias teatrales, Raine expone los temas e ideas más importantes de *Consent*. Zara nos adelanta el conflicto de la obra diciendo “before you mistreat your women, remember what they’re capable of”¹¹⁰ (I, iii: 27).

No obstante, no sólo Raine se sirve del argumento de *Medea* para construir su obra, sino que bebe de su propia experiencia. Nos confiesa que lo que más le inspiró a escribir *Consent* fue, en primer lugar, la propia personalidad de los abogados con lo que se relacionaba. Le fascinó cómo hablan de sus clientes en primera persona, como si ellos y ellas hubieran cometido el crimen (Raine, cit. en Trueman, 2017). Esto se aprecia al inicio de la obra, cuando los tres abogados cuentan en qué caso están trabajando: “EDWARD. I raped this woman, Scottich lady, no witnesses (...) she’s a bit of a drinker, so am I, her word against mine”¹¹¹ (I, i: 16). De igual manera hacen los actores en la vida real, que utilizan el “yo” cuando hablan de lo que hacen sus personajes. Así, Zara nos dice: “I only murder my children because I know it’s what’ll hurt Jason most, because sadism’s really a twisted empathy”¹¹² (I, iii: 29).

De esta manera, Raine juega con las diferentes perspectivas del lenguaje, asumiendo los personajes responsabilidades o acciones que no le son propias, a la vez que intentan eludir las que les son propias (Raine, cit. en Trueman, 2017). A lo largo de todo el texto, Raine marca estos cambios de perspectiva, poniendo los pronombres personales en cursiva. Esto se puede ver, por

¹¹⁰ “Antes de tratar mal a las mujeres, recuerda de lo que son capaces” (Traducción propia).

¹¹¹ “EDWARD. He violado a esta mujer, escocesa, sin testigos (...) es un poco borracha, y yo también, su palabra contra la mía” (Traducción propia).

¹¹² “Sólo mato a mis hijos porque sé que eso es lo que más daño le hace a Jason, porque el sadismo es una forma de empatía muy perversa” (Traducción propia).

ejemplo, en la escena en la que Zara y Kitty discuten porque Kitty se ha acostado con su pareja, Tim:

KITTY. I promise you, it wasn't about you.

ZARA. Yeah, not for *you* it wasn't. It was for *me*. For *me* it was about me.

Not very *fair*.

KITTY. I didn't realise – you can't legislate for – for human behaviour. (...)

I mean, you can't help your feelings. You can't help how you feel.

ZARA. You? Or do you mean *me*?¹¹³ (II, v: 108).

Así, muestra, constantemente, la yuxtaposición de dos puntos de vista, lo cuales ambos creen poseer la verdad (Raine, cit. en Trueman, 2017). Este juego lingüístico también se ven en los hijos de los personajes. Jake y Rachel cuentan cómo su hijo, Jimmy, se refiere a sí mismo con el pronombre de la segunda persona del singular porque todo el mundo que se dirige a él lo hacen usando dicho pronombre (I, i: 19).

Por esto, podemos considerar a *Consent* una obra de texto, pues todo el conflicto se desarrolla a través del lenguaje. Esta es una característica propia de la dramaturga, quien buscó constantemente recrear el lenguaje real de los abogados, así como el de las víctimas (Raine, cit. en Trueman, 2017). De esta manera, el texto está plagado de palabras y frases propias de la jerga judicial, destacando sobre todo la escena seis del primer acto, en la que Tim y Edward demuestran como un abogado usa el lenguaje a su favor (I, vi: 50-57).

Igualmente, podemos ver el uso de diferentes acentos británico. Por ejemplo, Gayle es escocesa y su acento se evidencia en su texto, escribiendo “aye” cuando quiere decir “yes” (I, iv: 42); o escribiendo “I cannae describe meself” en vez de “I cannot describe myself” (I, iv: 44). Raine incluye también el acento de Yorkshire, que es imitado por Tim cuando recita el pasaje de *Medea* (I, iii: 28).

Raine cuenta que, para componer la obra con la mayor veracidad posible, fue como oyente a varios casos judiciales y participó como juez en uno de ellos. Allí descubrió lo caótica que es la justicia y como muchos casos quedan injustamente resueltos por la imposibilidad de poder contar

¹¹³ “KITTY. Te lo prometo. No era sobre ti. / ZARA. Claro. No era para ti. Era para mí. Para mí era sobre mí. / No es muy justo. / KITTY. No me di cuenta – no puedes legislar para – para el comportamiento humano. (...) / Me refiero tú no puedes controlar tus sentimientos. Tú no puedes controlar lo que sientes. / ZARA. ¿Tú? ¿O quieres decir yo?” (Traducción propia).

o aportar pruebas del pasado del culpable o la culpable, yendo el caso, por tanto, en contra de la víctima (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Esto nos lleva a pensar que *Consent* se acerca un tipo de teatro documental, cultivado sobre todo por Richard Norton Tylor, llamado *Tribunal Plays*. Estas obras se basan en casos judiciales específicos y se caracterizan por sustituir a los miembros del jurado reales por los espectadores, dándoles la oportunidad de juzgar la situación y, por tanto, “providing an immediate form of political engagement”¹¹⁴ (Howe Kritzer, 2008: 223, cit. en Díez García y López Santos, 2010: 102). La diferencia estriba en que Raine no transcribe el material verdadero, sino que se basa en él para componer escenas y momentos con la mayor veracidad posible, pero siempre dentro de la ficción teatral.

Todo ello lo hace desde el humor y lo cotidiano para que el público pueda ir quitando capas y adentrarse en el conflicto de cada uno de los personajes (Mira, cit. en Echevarría, 2018). Lo hace desde la comedia “of bad manners” (Brantley, 2017: s/p) al más puro estilo inglés, del tipo de la película *Cuatro bodas y un funeral* (Saville, 2018: s/p), pero con una base grotesca e irónica que se pone de manifiesto con el personaje de Gayle, al ser tildada de inestable mentalmente por ir a un psicólogo (Taylor, 2017: s/p). Así, *Consent* nos muestra la crueldad de la realidad judicial y legislativa a través de la comedia para el que público pueda ser consciente de la falta de empatía del ser humano en la sociedad actual que se constata fielmente en los numerosos casos de violación que han sido injustamente condenados (Romo, 2018: s/p).

Nieve de Media, actriz que encarna el personaje de Gayle en la puesta en escena española opina que *Consent* es una obra feminista porque trata el tema de la credibilidad del testimonio de la mujer en casos de violación, como pasó en casos muy sonados como el de La Manada, en Pamplona en el año 2016. El hecho de que la obra haya sido escrita por una mujer y llevada a las tablas en España también por una mujer (Magüi Mira), pone de relieve la urgencia política y social del tema, pues éste afecta directamente a la mujer¹¹⁵. Aunque Nina Raine no se considere una escritora política, su obra arremete contra la gran institución del Poder Judicial (Raine, cit. en

¹¹⁴ “Dándole una forma de compromiso político inmediato” (Traducción propia).

¹¹⁵ Véase <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-consentimiento-obra-nina-raine-llega-teatro-valle-inclan-juzgar-violacion-20180307154316.html>. Accedido: 1 de abril de 2019.

Trueman, 2017), demostrando que la ley actual es una ley “hecha por hombres, machista y obsoleta. Injusta y parcial” la cual “estamos *consintiendo*” (Mira, cit. en CDN, 2018b: 16).

La obra se divide en dos actos con nueve y seis escenas respectivamente. Internamente, tiene una estructura circular pues la obra acaba de la misma manera que empieza (Raine, cit. en Trueman, 2017). Se desarrolla en la ciudad de Londres, pues en el texto se hace referencia en varias ocasiones a diferentes aspectos de la ciudad. Por ejemplo, cuando Zara comenta que ella vive en la zona 4¹¹⁶ y por eso puede permitirse algunos lujos, como una buena botella de vino. Sin embargo, la zona 4 está muy lejos del centro y, por ello, Edward y Kitty no pueden permitirse pagarle un taxi desde su casa hasta la de Zara (I, iii: 29, 35). Otra indicación es el *ticket* de compra que Rachel encuentra en el bolsillo de Jake, en donde pone (se puede ver) que compró un sándwich en un M&S¹¹⁷ en Paddington (I, v: 48).

La acción de *Consent* se desarrolla en su totalidad en los espacios interiores entre los que destacan las diferentes dependencias de las casas de los personajes, diferentes salas en el juzgado y una cafetería (Raine, 2018). Hay que destacar, además, la presencia de espacios latentes representados a través de la voz de ‘fuera’, como cuando Kitty va a despedir a Tim tras la fiesta en su casa. Las acotaciones indican “He goes off. KITTY goes off after him. We hear their voices from off”¹¹⁸ (I, iii: 32). Igualmente, vemos en la obra espacios simultáneos, entre los que destacan los de la escena cinco en el primer acto. La acotación explica “RACHEL has entered and takes a seat on the opposite side of the stage. The staging should arrange RACHEL apart from JAKE – they are not in the same ‘scene’”¹¹⁹ (I, v: 46-47).

Toda la obra transcurre en el presente y en un período de tiempo de varios meses (CDN, 2018b: 11). Se dan, por tanto, varias elipsis en el tiempo diegético, representándose en el tiempo dramático a través de cambios en el espacio diegético y dramático. Además, se da simultaneidad de acciones diferentes ocurridas en un mismo espacio, pero diferente tiempo y personajes. Un ejemplo de esto es la escena en la que Kitty y Edward hablan con la abogada que lleva su caso de

¹¹⁶ La ciudad de Londres está dividida en zonas según la división establecida por los servicios de transporte. Para más información, véase <https://tfl.gov.uk/>. Accedido: 1 de mayo de 2019.

¹¹⁷ M&S es la abreviatura del supermercado Mark and Spencers. Para más información, véase <https://www.marksandspencer.com/>.

¹¹⁸ “Él sale. KITTY sale detrás de él. Oímos sus voces desde fuera” (Traducción propia).

¹¹⁹ “RACHEL ha entrado y se sienta en el lado opuesto del escenario. En la puesta en escena se debe poner a RACHEL apartada de JAKE – no están en la misma ‘escena’” (Traducción propia).

divorcio. Ambas conversaciones se narran al mismo tiempo, pero el texto dramático nos da indicios de que estas conversaciones suceden en tiempos distintos, pues Laura nunca interactúa con Kitty y Edward a la vez, y éstos tampoco cruzarán ninguna frase (II, iii: 97-100).

En *Consent* hay un total de ocho personajes, de los cuales cinco son mujeres y tres son hombres. Mientras que todos los hombres son abogados, sólo Rachel y el personaje menor de Laura, son compañeras de profesión. Kitty, por su parte, es editora, pero actualmente está de baja por maternidad y Zara es actriz. El único personaje sin profesión explícita es Gayle, la víctima de violación (CDN, 2018b: 12-13). Todos los personajes están cerca de los cuarenta años y representan diferentes clases sociales. Por un lado, tanto las dos parejas como Tim demuestran mayor poder adquisitivo que Zara, quien está en constante búsqueda de trabajo. Gayle, por su parte, es un personaje de clase baja, y su condición de inferior hace que ninguno de los personajes la tome en serio y se burlen de su desgracia (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Para Magüi Mira, los personajes principales son “un grupo de amigos que viven en una dieta de vino blanco” y son “la frivolidad en persona”. Añade, además que éstos representan el Primer Mundo, mientras que la víctima representa el Tercer Mundo porque está social, económica y judicialmente desprotegida (Mira, cit. en Echevarría, 2018). Están todos llenos de contradicciones en un constante vaivén entre lo que está bien y lo que está mal; lo justo y lo injusto; lo permitido y lo prohibido; el querer y el poder (CDN, 2018a: s/p). Todos adoptan los roles del culpable y del inocente, a excepción de Gayle, que parece ser el personaje que une el mundo de la élite y con la realidad (Mira, cit. en Echevarría, 2018).

Jake es el marido de Rachel y es presentado como un hombre práctico y calculador, pero a lo largo de la obra veremos su lado más sensible (CDN, 2018b: 13). Es un personaje adúltero y el primero en confesar su infidelidad públicamente:

JAKE. (...) She's convinced it goes back years and I've just been shagging one woman after another.
Beat.
EDWARD. So it wasn't –
JAKE. What?
EDWARD. You know. Anything to do with.
JAKE. What?
EDWARD. The Hannah Thing.
JAKE. God, no!
No, no no.

She doesn't know about Hannah. For Christ's sake, don't tell her about that. That would be a disaster¹²⁰ (I, iii: 37).

Además, es el único personaje que no se arrepiente de sus acciones. A Kitty y Edward les dice "I'm not sorry. I'm sorry she *found* out"¹²¹ y piensa que la infidelidad ha sido algo positivo para su matrimonio porque "it kept it alive"¹²². No es capaz de discernir entre amor y sexo. Se muestra confuso y opina que "the more you... make love with someone, the more you make love"¹²³ (I, v: 49). De hecho, su matrimonio no fue por amor, sino por obligación, pues Rachel se quedó embarazada. Sin embargo, Jake confiesa que fue tras el nacimiento de su hijo Jimmy cuando empezó a querer a Rachel y ahora no puede verse sin ella (I, v: 50).

A pesar de sus faltas, Jake es uno de los personajes más cómicos. Su diálogo está plagado de "pinot-fuelled gags"¹²⁴ que dan vida al texto y evitan que *Consent* se convierta en una simple obra sobre asuntos domésticos e insulsos (Handscomb, 2017: s/p). Es un personaje arrogante siempre escudado por la ley, que pone de manifiesto la importancia del tema principal de la obra: el consentimiento. Es el único que ve claramente que Edward ha violado a Kitty, explicándole: "You knew she didn't want to. She said she was leaving you. she said she was in love with Tim and then you have sex with her. Without her consent. It's a classical case of marital rape"¹²⁵ (II, ii: 95).

Rachel es la mujer de Jake, una persona disciplinaria (Billington, 2017: s/p) que contrasta constantemente con los diferentes puntos de vista de los demás personajes, así como los de su propio marido, para dar a la obra el continuo multiperspectivismo del que hemos hablado anteriormente (O'Hanlon, 2017: s/p). Su matrimonio está a punto de romperse cuando se entera de que Jake le está siendo infiel, una vez más. Le acusa de haberle transmitido una enfermedad de

¹²⁰ "JAKE. Está convencida de que [le estoy siendo infiel] desde hace años y me he estado follando una mujer tras otra. / Pausa. / EDWARD. Entonces. No era – / JAKE. ¿Qué? / EDWARD. Ya sabes. No tendrá que ver con. / JAKE. ¿Qué? / EDWARD. Lo de Hannah. / JAKE. Dios mío. No. / No, no no. / No sabe nada de Hannah. Por el amor de Dios, no le digas nada sobre eso. Eso sería un desastre" (Traducción propia).

¹²¹ "No lo siento. Siento que se haya enterado" (Traducción propia).

¹²² "Lo mantuvo vivo" (Traducción propia).

¹²³ "Cuando más... hacer el amor. Más haces el amor" (Traducción propia).

¹²⁴ "Bromas alimentadas con [vino] pinot" (Traducción propia).

¹²⁵ "Sabías que ella no quería. Te dijo que te debaja. Te dijo que estaba enamorada de Tim y luego te acuestas con ella. Sin su consentimiento. Es un clásico caso de violación marital" (Traducción propia).

transmisión sexual (I, v: 48) y utiliza a sus hijos para hacer daño a Jake (I, v: 47). Además, le paga con la misma moneda teniendo una aventura con otro hombre (II, ii: 92).

Cuando el matrimonio de Kitty y Edward se rompe, ésta se pone del lado de Ed porque considera que lo que ha hecho Kitty es equiparable a lo que le hizo su propio marido (II, ii: 92-96). Cuestiona que haya habido violación y opina que Kitty no está siendo justa con Edward (II, iv: 101, 103). Sin embargo, Rachel está criticando justamente lo que ella hizo a Jake, pues ella también le fue infiel a su marido para hacerle sentir lo que ella sentía e intentó quitarle la custodia de sus hijos.

Kitty es la mujer de Edward y uno de los personajes más importantes de la obra, pues pasa de ser la única capaz de empatizar a ser totalmente punitiva, siendo ahora ella la menos empática (Raine, cit. en Trueman, 2017). Al principio de la obra pide a Jake que empatice con Rachel y se ponga en su lugar para poder comprender cómo ella se siente tras haberle sido infiel (I, v: 49). No entiende tampoco que Edward se ponga del lado de Jake y le recrimina: “would you stop being so fucking *detached* for once?”¹²⁶ (I, viii: 64).

La crisis matrimonial de Jake y Rachel lleva a Kitty a cuestionarse su propia relación, abriendo heridas del pasado y vengándose de Edward por haberle sido infiel años atrás. Vemos, por tanto, que Kitty es extremadamente ingeniosa, pero termina completamente dominada por el rencor, perdiendo totalmente el control sobre su vida (Jenner, 2017: s/p). Será Edward al final quién le diga: “I’ve said sorry and sorry and sorry. It’ll never be enough for you. For someone who thinks the law is unfair, you’re fucking *punitive*. Not being able to forgive is every bit as bad as not being able to say sorry. In fact, it *is* not being able to say sorry!”¹²⁷ (II, 4: 104). Ni si quiera al final de la obra, cuando Edward se arrodilla ante ella y le pide perdón por enésima vez, parece Kitty empatizar con él (II, vi: 116-117).

Si con Edward se muestra arrogante, distante tras haberle sido infiel, y sigue sin aceptar su arrepentimiento, con su amiga Zara muestra una cara muy distinta. Se siente terriblemente culpable por haberse acostado con Tim (quien había iniciado una relación con Zara), sólo para darle celos

¹²⁶ “Podrías dejar de ser tan jodidamente *despegado* por una vez?” (Traducción propia).

¹²⁷ “He dicho lo siento y lo siento y lo siento. Nunca será suficiente para ti. Para alguien que piensa que la ley es injusta eres jodidamente *punitiva*. No ser capaz de perdonar es igual de malo que no ser capaz de decir lo siento. De hecho, ¡es no ser capaz de decir lo siento!” (Traducción propia).

a Edward. Sin embargo, no tuvo en cuenta el daño que le podía causar a su amiga, quien le recrimina: “What’s feeling guilty? Feeling sorry? Sorry for *yourself*. But not sorry enough to stop”¹²⁸ (II, v: 109). Líneas más tarde, Zara saca el tema de la empatía:

ZARA. (...) You think you’re so empathetic. You’re fucking ruthless. (...)

KITTY. I’m sorry.

ZARA. Stop saying sorry, you keep saying sorry, stop saying sorry and be a nicer fucking person”¹²⁹ (II, v: 110).

Sin embargo, Kitty también se nos presenta como un personaje incomprendido. Como ya se ha comentado anteriormente, sólo Jake es capaz de ver que Edward mantuvo relaciones sexuales con ella sin consentimiento. Los demás personajes le recriminan que está usando esa estrategia como arma para hacer daño a Edward, quien le reprocha “it wasn’t rape until you *needed* it to be rape”¹³⁰. Rachel tampoco cree a Kitty y opina que “calling that rape bankrupts the term rape”¹³¹ (II, iv: 103). Además, Kitty tampoco puede usar dicha agresión a su favor para quedarse con la custodia de su hijo, Leo, porque “that’s not damaging to the child. It’s also irrelevant to the finances”¹³² (II, iii: 99).

Es ciertamente paradójico que sea Kitty, precisamente, quién más luche por quedarse con la custodia de su hijo, pues ya, desde el principio de la obra, podemos intuir su animadversión a los niños. Edward quiere tener más hijos, pero Kitty se niega (I, i: 14). Más adelante, le dice “I split myself in two for you and that fucking baby”¹³³ (II, i: 86), mostrando, así, que era un hijo no deseado por ella y que convertirse en madre no ha sido por decisión propia, sino por contentar a Edward.

El hecho de que Kitty hubiera abortado en contra del criterio de Edward al haberse quedado embarazada meses después de haber nacido Leo es otra muestra de no querer ser madre. Se cuestiona, además, de quién es la decisión, recriminándole Edward que era su bebé también (II,

¹²⁸ ¿Qué es sentirse culpable? ¿Sentir pena? Sentir pena por *ti misma*. Pero no lo suficiente como para parar” (Traducción propia).

¹²⁹ “ZARA. (...) Te piensas que eres muy empática. Eres jodidamente despiadada. (...) / KITTY. Lo siento. / ZARA. Deja de decir lo siento, no dejas de decir lo siento, deja de decir lo siento y empieza a ser una maldita mejor persona” (Traducción propia).

¹³⁰ “No era violación hasta que lo has necesitado” (Traducción propia).

¹³¹ “Llamar a eso violación arruina el término violación” (Traducción propia).

¹³² “No provoca ningún daño al niño. Además, es irrelevante económicamente hablando” (Traducción propia).

¹³³ “Me he partido en dos por ti y ese puto bebé” (Traducción propia).

iv: 103). Además, su incapacidad de cuidar de su hijo se hace evidente cuando Kitty intenta justificarse ante Laura al contarle que se olvidó de Leo en un supermercado una vez (II, iii: 97).

Edward es el marido de Kitty, un hombre frío, racional, calculador y muy poco empático, que sólo acepta casos de grandes multinacionales porque son los que más dinero dan. Sin embargo, se ve defendiendo al acusado de un caso de violación, en contra de su compañero de profesión, Tim (Bowie-Sell, 2017: s/p). Aunque Tim es parte del grupo de amigos, Edwards nunca simpatizó con él, llevándole incluso a hablar mal de él a sus espaldas (I, iii: 33-35). Esto tiene su origen en los celos que siente hacia él, pues piensa que Tim encuentra a su mujer atractiva. Esto se hace evidente en la escena en la que Tim y Edward se enzarzan en una batalla dialéctica para mostrar a Zara como es la profesión del abogado:

EDWARD. The other way is to create an embarrassment. We call this looking for the lever. Do you find my wife attractive, Tim?

Pause.

Do you find my wife attractive, Tim?

TIM. No.

EDWARD. You're saying my wife is not attractive, am I right?

TIM. No.

EDWARD. So she *is* an attractive woman, my wife, you would say, Tim?

TIM. Yes.

EDWARD. And yet *you* don't find her attractive, is that right?

Pause

You said earlier my wife *is* an attractive woman. Then you say you don't find her attractive. Which is the lie?¹³⁴ (I, vi: 56-57).

Kitty le recrimina que nunca le pidió perdón y que desde pequeño siempre a dicho “I apologise” porque “saying sorry is an admission of guilt”¹³⁵ (I, viii: 65). Edward afirma que no le importaría que su mujer le fuera infiel y, sin embargo, cuando esto pasa, ve su mundo caer (Bowie-Sell, 2017: s/p). Cuando Kitty le confiesa que le ha sido infiel con Tim para hacerle sentir como ella se sintió cuando él le fue infiel, Edward le reprocha que eso es “a miscarriage of justice”¹³⁶ (II, ii: 87).

¹³⁴ “EDWARD. Otra manera es avergozarle. Llamamos a esto la palanca. ¿Te parece atractiva mi mujer, Tim? / Pausa. / ¿Te parece atractiva mi mujer, Tim? / TIM. No. / EDWARD. Estás diciendo que mi mujer no es atractiva, ¿verdad? / TIM. No. / EDWARD. Entonces, mi mujer sí *es* atractiva ¿Dirías eso? / TIM. Sí. / EDWARD. Y aún así no *te* parece atractiva ¿es así? / Pausa. / Has dicho antes que mi mujer *es* una mujer atractiva. Luego has dicho que no *te* parece atractiva ¿Cuál es la mentira? (Traducción propia).

¹³⁵ “Discúlpame” / “Decir lo siento es admitir la culpa” (Traducción propia).

¹³⁶ “Eso es injusto” (Traducción propia).

No obstante, lo que más le duele es saber que ella se ha enamorado de Tim. Se siente culpable por haber sido él quien ha incitado dicho amor y, quizás pensando que así se arreglaría, Edward mantiene una relación sexual con Kitty sin su consentimiento (II, ii: 88). Tras la acusación de Kitty de haber sido violada por Edward, éste se defiende diciendo “I only had *sex* because I thought it was what she wanted. I thought I was showing *passion*”¹³⁷. Jake no se lo cree y le dice “You were rubbing him off. With your dick./ It is not Kitty you’re angry with, it’s Tim”¹³⁸ (II, ii: 93).

Desde su despecho, Edward chantajea emocionalmente a Kitty quedándose con Leo y prohibiéndola verle (II, ii: 90). Además, al igual que con el caso de Gayle, Edward usará la inestabilidad mental de Kitty en su contra para quedarse con la custodia de su hijo (II, iii: 98-99), demostrando, una vez más, su falta de empatía. Sin embargo, cuando ve todo perdido, Edward parece reaccionar y pide perdón a Kitty de rodillas, suplicándola que le perdone (II, vi: 117).

Tim es amigo de las dos parejas y compañero de profesión de Rachel, Jake y Edward. Es un hombre soltero, que busca el amor para poder ser padre (I, iii: 33). Raine nos presenta este personaje en las acotaciones como “dry and lugubrious”¹³⁹, pero inteligente y con amplios conocimientos de literatura. Recita un pasaje de la obra que va a hacer Zara para impresionarla con acento de Yorkshire. Admite que odia su trabajo (I, iii: 28), pero es el abogado más empático de los todos ellos, pues es el único que de verdad cree que Gayle ha sido víctima de violación (I, vi: 51).

Tim está en constante oposición con Edward, pasando de ser un perdedor y un solitario, para poder elegir con qué mujer estar, ganando esta vez sobre Edward (Jenner, 2017: s/p). A pesar de que Zara rechaza a Tim cuando le conoce pensando que es homosexual (I, iii: 33), ambos inician una relación más tarde. Sin embargo, siempre ha sentido atracción por Kitty y cuando ésta decide ser infiel a su marido, lo hace con Tim, rompiendo no sólo su propio matrimonio, sino la relación entre Tim y Zara. Finalmente, Tim volverá con Zara y podrá tener el hijo que tanto desea (II, vi: 115).

¹³⁷ “Sólo me acosté con ella porque pensé que es lo que quería. Pensé que yo le estaba demostrando *pasión*” (Traducción propia).

¹³⁸ “Le estabas borrando. Con tu polla. / No estás enfadado con Kitty, sino con Tim” (Traducción propia).

¹³⁹ “Seco y lúgubre” (Traducción propia).

Zara es la amiga actriz de Kitty y es un personaje que busca una estabilidad emocional (CDN, 2018b: 13). Quiere ser madre y ansia encontrar un hombre que le de un hijo (I, iii: 34). Aunque al principio rechaza a Tim, termina empezando una relación con él, siendo éstos la pareja más feliz y estable de toda la obra. Esto se ve perfectamente en la escena de la fiesta navideña, en la que ambos se muestran cariñosos el uno con el otro, mientras que los otros dos matrimonios están más distantes y se reprochan el pasado constantemente (I, ix: 67-82). Zara es el único personaje que es capaz de ver objetivamente lo que está pasando. Para Raine, esto es posible porque ella encarna el teatro y opina que sólo a través del teatro podemos juzgar y valorar las injusticias que se están dando constantemente a nuestro alrededor (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Por último, Gayle es la víctima del caso de violación que llevan Tim, en su lado y Edward, en el del acusado. Es una mujer escocesa de clase baja y alcohólica que, para Magüi Mira, “necesita la empatía que no le dan” (Mira, cit. en Echevarría, 2018). Su historia supone el eje emocional de la obra, pues sólo consigue hacer a los demás personajes que empaticen cuando irrumpen en la fiesta de Navidad y les cuenta su historia (Billington, 2017: s/p). En esta escena, conocemos que Gayle fue violada de joven con su hermana pequeña y por ello lleva diez años en terapia (I, ix: 81). Toda su intensa lucha en busca de que se haga justicia y condenen a su agresor pasa fuera de escena (Saville, 2017: s/p). Su fracaso lleva a Gayle suicidarse, cruzando la escena como fantasma al final de la obra (II, vi: 117).

5.2 LA ESPECTACULARIDAD DEL SER HUMANO

Pasaremos ahora a hacer un estudio de dos puestas en escena de la obra *Consent*. Se llevará a cabo un análisis comparativo a través del cual se pondrá de relieve las diferencias y similitudes de ambas puestas en escena. Los objetos de estudio son: la puesta en escena de *Consent* el pasado 9 de mayo de 2017 en Dorfman Theatre (Londres), dirigida por Roger Mitchell y producida por National Theatre. La segunda es la adaptación española titulada *Consentimiento* del pasado 21 de marzo de 2018, representada en el Teatro Valle-Inclán, en Madrid, dirigida por Magüi Mira, traducida por Lucas Criado y producida por el Centro Dramático Nacional. Puesto que ninguna de las versiones está actualmente en cartelera, hemos accedido a las grabaciones de estas obras a través del National Theatre Archive y el Centro de Documentación Teatral respectivamente.

Tanto *Consent* como *Consentimiento* siguen la estructura del texto original y se dividen en dos actos, habiendo un intervalo entre el final del primer acto y el comienzo del segundo. Por tanto, podríamos decir que *Consent* y *Consentimiento* buscan seguir una estructura narrativa circular y abierta, basada en la acumulación de acciones similares que se yuxtaponen constantemente (García Barrientos, 2012: 89, 93-94). Ambas obras duran más de dos horas, siendo la versión española ligeramente más larga que la inglesa. Esto es debido a la inclusión de escenas de movimiento como propuesta escénica de Magüi Mira (CDN, 2018b: 17-18). Además, la adaptación de Mira es una representación, según Candela Peña (actriz que encarna a Kitty) “más caliente y latina” (Romo, 2018: s/p). Esto se puede ver, por ejemplo, en la interpretación que los actores hacen de los personajes.

Las actrices que encarnan a Kitty difieren en ambas representaciones. En *Consent*, Anna Maxwell Martin nos muestra una Kitty más reservada, fría y distante. En general no da muchas muestras de afección con su marido y en el primer acto siempre la vemos en un segundo plano. En el Acto II, se convierte en una mujer implacable, aún más fría si cabe, pero también llena de rabia, especialmente en escena en la que Jake y Rachel intentan mediar entre el matrimonio (véase imagen 23). La vemos llorar genuinamente ante la frustración de que nadie sea capaz de ver ni admitir que ha sido violada pues, aunque se muestra triste y culpable cuando confiesa su infidelidad a Edward o cuando va a hablar con Zara, su lenguaje corporal en estas escenas es sobrio y distante, y su tono de voz es bajo y neutro (Raine, 2017).

En *Consentimiento*, Candela Peña da vida a Kitty, creando un personaje más vivo, cariñoso y expresivo que su compañera británica. Ya desde el principio podemos ver sus muestras de amor hacia Eduardo, abrazándole y besándole durante toda la primera escena, siempre situándose cerca de él. En la escena en la que va a ver a Tomás a su casa, nos encontramos a una Kitty contradictoria. Quiere acercarse a Tomás, pero cuando éste se sienta al lado de ella o invade su espacio personal, Kitty se aleja, camina por el escenario y busca otro sitio desde el cual pueda seguir hablando con él, pero desde la distancia. Se crea así una tensión sexual que se queda sin resolver. En la segunda parte, al igual que Anna Maxwell Martin, Candela Peña representa una Kitty mucho más fría y altiva, en un plano de superioridad sobre Eduardo. Es, quizás, algo más visceral y agresiva, sobre todo en la escena en la que habla con Zara, a quien grita y trata con cierta arrogancia (Mira y Criado, 2018).

Vemos, por tanto, como en ambas representaciones se busca el contraste entre la Kitty empática, amable, cariñosa y comprensiva del primer acto, y la Kitty punitiva, vengativa, fría e injusta tanto consigo misma como con su entorno, del segundo acto. Hay que destacar, además, como ambas se muestran profundamente heridas tras la violación marital y frustradas al ver que nadie es capaz de ver la gravedad de los hechos.

En la puesta en escena de Magüi Mira, podemos ver esta escena (véase imagen 24), siendo el público testigo de cómo Kitty se resiste y se niega a mantener relaciones sexuales con Eduardo (Mira y Criado, 2018). La representación de Roger Mitchell sigue el texto dramático y deja al espectador que interprete la escena a su libre albedrío para que puedan, más tarde, juzgar si de verdad hubo o no hubo violación (Raine, 2017). Así, Mitchell mantiene la esencia y el objetivo de Raine de mostrar un caso de violación lo más ambiguo y confuso posible, haciendo hincapié en la idea de que, en lo referente a la justicia, las cosas no son blancas o negras, sino grises (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Los actores que encarnan a Edward y Eduardo usan un tono sentencioso durante todo el primer acto, intentando mostrar su superioridad intelectual. Será en el clímax de la obra cuando podemos escuchar rabia y enfado al ser acusado de violación marital. Al final de la obra, ya derrotado por la situación, se muestra más frustrado y roto que nunca, suplicando a Kitty que vuelva con él. Vemos a ambos actores llorar en escena, perder el aliento y sobregesticular, mostrando su lado más humano (Raine, 2017; Mira y Criado, 2018).

Completamente diferente es la interpretación que hace Heather Craney del personaje de Gayle (véase imagen 25) en comparación con Adela, que es interpretada por Nieve de Medina en la versión española (véase imagen 26). Si esta primera se nos presenta como una mujer de clase media, tranquila y sin ningún problema emocional o de alcoholismo aparente (Raine, 2017), Nieve de Medina nos muestra a un personaje completamente destrozado emocionalmente, que duda, tiembla y tartamudea constantemente (Mira y Criado, 2018).

Ninguna de las dos tiene un acento, como indica el texto, pero mientras que Gayle habla muy rápido, sin vacilaciones, muy segura de sí misma (Raine, 2017), Adela se traba en su discurso y presenta un habla más vulgar (Mira y Criado, 2018). Igualmente, Gayle estará la mayor parte sentada en una silla, respondiendo a las preguntas de los abogados (Raine, 2017), mientras que Adela se moverá por el escenario e intentará llamar la atención de los abogados (Mira y Criado, 2017).

La interpretación de ambos personajes convergen en la escena en la que irrumpen en la fiesta de Navidad del grupo de amigos. Ambas dos se muestran inestables física y emocionalmente, como si estuvieran borrachas. Escuchamos el dolor y la rabia en su voz, así como la necesidad de contarles a los abogados su historia, buscando la empatía que necesitan. Además, ambas interactúan con el público y les cuenta su versión de los hechos tras el contrainterrogatorio de Edward/Eduardo (Raine, 2017; Mira y Criado, 2018). De esta manera, se busca incluir al espectador en la acción de la obra y hacerle consciente de lo injusta que puede llegar a ser la justicia, mostránoles un caso claro de violación que ha sido injustamente juzgado.

En ambas puestas en escena, se utiliza un lenguaje y un tono muy informal, lleno de tacos y expresiones de alto contenido sexual. Sin embargo, se evidencia una clara diferencia en el contenido cultural y lingüístico de la obra. Como ya hemos comentado en el epígrafe anterior, *Consent* es una obra que representa la forma de vida actual y cotidiana. Por ello, en el texto, hay un sinnúmero de referencias culturales que se han perdido en la traducción. Por ejemplo, en la escena de la fiesta de Navidad, una acotación específica que Jake abre una caja de *crackers*¹⁴⁰ (véase imagen

¹⁴⁰ Un cracker es un objeto típico usado en Navidad en el Reino Unido con un tubo central y dos lados opuestos (simulando la forma del envoltorio de un caramelo) de los que agarran dos personas y tiran en dirección contraria. Al tirar éste hará una pequeña explosión, separándose en dos partes. Dentro del tubo central habrá una corona de papel, un pequeño juguete y una broma relacionada con la Navidad (<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cracker>. Accedido: 1 de mayo de 2019).

27), objeto navideño típico en el Reino Unido, mientras que, en la versión española, Jaime va a buscar los regalos, los cuales son máscaras, y accesorios de fiesta (véase imagen 28).

Lo mismo sucede con las referencias lingüísticas, pues en el texto dramático se menciona, en varias ocasiones, diferentes acentos de la lengua inglesa. Puesto que el texto de *Consentimiento* se tradujo íntegro al español, esta referencia desapareció, en favor de la inclusión de otro idioma distinto al español y el inglés. Así, cuando Tomás recita el pasaje de *Medea*, éste lo hace en alemán (Mira y Criado, 2018) y no en acento de Yorkshire, como se ve en la puesta en escena británica, en la cual sí se interpretan otros acentos, como el irlandés (Raine, 2017).

Igualmente, en la representación de *Consentimiento*, la traducción e interpretación de la terminología del ámbito judicial ha contado con la ayuda de la abogada Lucía López. Sin embargo, y aunque cambien los términos o nomenclaturas, los conceptos son los mismo porque la ley británica y la española son, en esencia, lo mismo (Mira, cit. en CDN, 2018b: 15).

Hay que destacar el particular tratamiento el movimiento del actor que aporta Magüi Mira a su puesta en escena. Ésta incluye hasta siete escenas de movimiento a modo de transición entre escenas (Mira y Criado, 2018). Para la directora, el movimiento es un lenguaje más en el teatro y en *Consentimiento* representa la locura y la enajenación del Primer Mundo (Mira, cit. en CDN, 2018b: 18). Por eso, Adela no aparece en estas coreografías, puesto que ella pertenece al Tercer Mundo.

Al ritmo de una mezcla de sonidos provenientes de mundo urbano, las máquinas o el cuerpo humano, los actores realizan movimientos frenéticos y repetitivos, jugando con la sonoridad de sus cuerpos al chocar las manos contra sus muslos o al dar pisotones en el suelo. Así través del movimiento sincronizado de los actores podemos ver retratado perfectamente ese mundo equizofrénico al que se refiere Mira (Mira, cit. en Echevarría, 2018).

En todas las coreografías priman los movimientos de las manos y la cabeza. Ya en la primera coreografía, entre la primera y la segunda escena, los actores se agarran la cabeza, se dan golpes en el pecho y se cruzan unos con otros de manera caótica y acelerada, pero ordenada, al ritmo de latidos y respiraciones fuertes, bajo una luz roja (Mira y Criado, 2018). Esta coreografía se da tras una escena llena de contenido sexual e indirectas por parte de Raquel de que Jaime le

está siendo infiel, por lo que los movimientos representan las emociones y sensaciones incontrolables que son las que llevan a la infidelidad.

La segunda coreografía se da entre la tercera y la cuarta escena, volviendo a jugar, una vez más, con las manos y la cabeza, pero esta vez con la cabeza entre las manos que se mueven hacia delante y hacia atrás. Los actores cruzan el escenario a lo ancho, de un lado del público al otro, caminando hacia atrás con las manos extendidas delante suya como si intentaran huir de algo o de alguien, bajo una iluminación azul y al ritmo de sonidos propios de la calle (véase imagen 29). Esta coreografía sirve de nexo entre la casa de Kitty y Eduardo, y la escena del contrainterrogatorio de Eduardo con Adela, anticipando cómo Eduardo arrinconará a Adela en una verdad inventada, usando la ley como arma.

La tercera coreografía se da, igualmente bajo luz azul, con un gobo que recrea la forma del agua y con el sonido de un balancín de fondo. Los actores se mueven en direcciones contrarias, acercándose al centro los que van a estar en la siguiente escena y alejándose los demás (Mira y Criado, 2018). Esta coreografía introduce la escena de la batalla dialéctica entre Eduardo y Tomás, anticipando el juego de cambios de estatus que se dará constantemente entre ambos personajes.

En la cuarta coreografía los actores cogen una caja cada uno y las mueven creando una línea vertical que cruza el escenario de arriba a abajo. Moviéndose al ritmo de las agujas del reloj y despertadores, con una iluminación de color rosado (Mira y Criado, 2018), esta coreografía representa no sólo el largo tiempo que ha estado Tim esperando a que Kitty diera el paso, sino la precipitación de la acción dramática hacia el conflicto: la consumación de la infidelidad de Kitty y Tomás.

La quinta coreografía se representa con el sonido de alarmas similares a las que suenan cuando se intenta robar un coche o una casa, y la escena teñida de azul. Los actores se mueven de manera robótica, en piña, todos agarrando un bolso o un maletín (Mira y Criado, 2018). Este movimiento es una alerta para Eduardo por el peligro de poder perder a su mujer, la cual ya le ha sido infiel y se está empezando a enamorar de Tomás.

La sexta coreografía se da tras la intromisión de Adela en la fiesta navideña, y los actores se juntan alrededor de una de las cajas que sirve de mesa para la botella de vino que estaban bebiendo. Juegan con el movimiento de las manos, poniendo el puño delante de la boca para luego

mover esa misma mano en el aire, como si estuvieran espantando una mosca (véase imagen 30). Salen todos de escena con la copa de vino levantada, moviéndola en el aire, todo ello con sonidos de máquinas de fondo e iluminación roja (Mira y Criado, 2018). Esta coreografía cierra el primer acto y pone en evidencia cómo el Primer Mundo de comodidades y a base de una “dieta de vino blanco” (Mira, cit. en Echevarría, 2018), está a punto de caer y romperse en mil pedazos.

La séptima y última coreografía se da tras la conversación entre Raquel, Jaime y Eduardo después de haber conocido que Kitty ha sido infiel a su marido con Tomás, se ha enamorado de él y, además, ha sido violada por Eduardo. El movimiento de los actores vuelve a centrarse en la cabeza y se da bajo una iluminación azul, con el sonido de aviones militares y cuervos de fondo (Mira y Criado, 2018). Así, con esta coreografía se busca representar el clímax del conflicto, empezando una guerra jurídica y emocional entre Eduardo y Kitty que terminará en la derrota y aniquilamiento de ambas partes.

En la puesta en escena de Roger Michell, el movimiento de los actores se trabaja de una manera muy distinta. Éste se centra en la constante contraposición y enfrentamiento de los diferentes personajes (véase imagen 31). Desde el principio de la obra vemos que Kitty y Edward están en lados opuestos del escenario, creando una confrontación que se intensifica al final del primer acto y se mantiene durante todo el segundo acto, mostrando la yuxtaposición de opiniones. Lo mismo sucede con los personajes de Rachel y Jake, o de Gayle y los abogados (Raine, 2017), que añaden a la multiplicidad de perspectivas de la obra, poniéndose en el lugar de ambos: la persona y la situación (Trueman, 2017).

Esto se ve claramente en la escena en la que Kitty y Edward hablan con la abogada, Laura (véase imagen 32). Mientras que ésta última está sentada en una silla en un lado del escenario, Kitty y Edward irán girando alrededor de ella, sentándose en la silla únicamente cuando tienen que hablar (Raine 2017). Así, podemos ver cómo Mitchell muestra el giro y el constante cambio de perspectivas a través del movimiento del actor.

En cuanto al diseño de vestuario, maquillaje y peinado, la puesta en escena de Magüi Mira apuesta por el naturalismo y lo cotidiano (véase imagen 33), haciendo cambios en dos ocasiones: para la fiesta de navidad y en el segundo acto (CDN, 2018b: 24). Vemos, por tanto, como todos los personajes que son abogados llevarán un traje, mientras que Kitty llevará una blusa blanca (luego una rebeca rosa) y vaqueros. Sara, por su parte, empieza la obra llevando una falda larga

verde con una camiseta azul de terciopelo, pero acaba toda vestida de negro. Tanto Kitty como Raquel llevan altos tacones, que pueden simbolizan su estatus social alto, mientras que Sara lleva unas botas de tacón bajo, pues ella no pertenece a la misma élite que sus compañeras. Adela lleva la misma ropa negra en todas las escenas, que simboliza cuan oscuro y terrible es su caso de violación, así como su aciago final, pues termina, como ya hemos comentado anteriormente, suicidándose (Mira y Criado, 2018).

Destaca, además, la planificación detallada de la ropa interior de los personajes, sobre todo la de Kitty, llevando una malla con estampado animal, siendo éste un planteamiento original por parte de la diseñadora de vestuario (CDN, 2018b: 24). Igualmente, destaca la utilización de accesorios propios del ámbito judicial, como la peluca y la toga, para la escena del conainterrogatorio (véase imagen 34); o el uso de máscaras y artículos de fiesta durante la velada navideña, para mostrar el ambiente festivo. Tanto el peinado como el maquillaje de los actores es muy natural, siguiendo con la línea realista propuesta (Mira y Criado, 2018).

La representación británica también apuesta por la naturalidad y lo cotidiano, pero muestra mayor elaboración en el vestuario, habiando bastantes más cambios que simbolizan el paso del tiempo. Por ejemplo, Kitty empieza llevando vaqueros, una camisa larga de color azul claro y zapatos planos, con el pelo atado con una pinza (véase imagen 35), y sale en la siguiente escena con una camisa diferente, blanca con rayas negras. Vemos como, durante toda la obra, Kitty lleva un estilo muy alejado del glamur y la formalidad de los personajes abogados, para vestir como una mujere común (Raine, 2017).

A diferencia de la puesta en escena española, Gayle lleva una ropa muy formal en las escenas del juicio con Edward y Tim. Viste una falda negra con una blusa a rayas de colores y una chaqueta americana rosa (véase imagen 36). Sin embargo, la vemos con un chándal, deportivas y gran abrigo negro en la escena de la fiesta de Navidad, que representa la derrota psicológica y emocional del personaje tras perder el juicio y anticipa su desgraciado final (Raine, 2017).

Por otro lado, también Edward llevará la indumentaria propia de un abogado en un juicio, así como todos los hombres empezarán la obra llevando un traje. No obstante, pronto se cambiarán a una ropa más informal, llevando vaqueros y chaquetas, e incluso ropa de deporte, como es el caso de Tim en la escena de la batalla dialéctica con Edward. Su peinado y maquillaje es, también, muy natural (Raine, 2017).

Como ya hemos comentado anteriormente, la acción de *Consent* se desarrolla en espacios interiores tanto en la casa de los personajes como en el juzgado y una cafetería. Hemos destacado, también, la existencia de espacios latentes que en las puestas en escena se representan de diferentes maneras: mientras que en la versión de Mitchell los espacios latentes son representados con la voz de fuera (Raine, 2017), en la versión de Mira éstos se incorporan al espacio escénico, suponiendo una extensión visible de este último y, por tanto, un espacio patente (Mira y Criado, 2018).

Igualmente, mencionamos la existencia de espacios y tiempos simultáneos que, en ambas puestas en escena se representan usando recursos similares. Destaca la escena en la que Kitty y Edward/Eduardo hablan con Jake/Jaime y Rachel/Raquel durante su crisis matrimonial. Podemos ver dicha simultaneidad en la interacción y el movimiento escénico de los actores, así como su posición en el escenario:

En la adaptación española, Jaime y Raquel nunca interactúan, situándose en lados opuestos del escenario, estando Eduardo y Kitty en medio y dirigiéndose a uno y otro, dependiendo de con quién estén interactuando en ese momento (Mira y Criado, 2018). En la representación británica, sin embargo, se da una tripartición del escenario: en un lado estarán Edward y Jake, que interactúan entre sí; en el otro estará Rachel, que entabla una conversación con Kitty, la cual se situará en el medio, interactuando con ambas partes (Raine, 2017). Vemos, por tanto, como en esta escena se da una simultaneidad de tiempos y espacios, pues en un mismo tiempo escénico estamos viendo dos tiempos diegéticos, así como dos espacios diegéticos en un mismo espacio escénico.

En cuanto a la escenografía, ambas puestas en escena apuestan por un diseño conceptual, poco naturalista que den una solución eficiente a los numerosos cambios de decorado. Así, Roger Mitchell cuenta que quería alejarse los decorados elaborados que se usan en el cine para poder crear espacios amplios y vacíos similares a los de las salas de juicios, recreando su atmósfera para que los espectadores se sintieran no sólo el público del juicio, sino el jurado (Mitchell, cit. en *Out of Joint*, 2017).

De esta manera, en la puesta en escena británica se apuesta por una distribución del espacio a dos bandas, con un escenario largo y rectangular. Las piezas escenográficas se situarán a ambos lados del escenario, enfrentadas constantemente para mostrar el contraste y la yuxtaposición de los diferentes puntos de vista de la obra (véase imagen 37). Mitchell resuelve los cambios

escenográficos con trampillas que suben y bajan diferentes muebles para representar los distintos espacios (Raine, 2017).

Por ejemplo, el salón de Kitty y Edward en la primera escena está compuesto por un sofá blanco, cajas y algunos juguetes, mientras que en la tercera escena se ven dos sofás iguales, enfrentados, y sin cajas (Raine, 2017). Un elemento escenográfico muy característico en la puesta en escena de Mitchell es el uso de diferentes luces y lámparas muy sofisticadas (véase imagen 38) como si estuviéramos viendo la exposición de la sección de luces de grandes almacenes como John Lewis o El Corte Inglés (Treneman, 2017: s/p). Por ejemplo, mientras que en el espacio que recrea la cocina bajan luces acordes con esta habitación, en la escena del juicio e interrogatorio bajan luces alagadas, de tubo, similares a las de una oficina (Reaine, 2017).

De esta manera, el espectador podrá diferenciar con facilidad los diferentes espacios en los que transcurre la acción, además de poder ver el paulatino deterioro de las relaciones de los personajes. Ann Treneman apunta que el primer acto está demasiado recargado, con muchos detalles y accesorios quizás innecesarios, mientras que el segundo acto se va vaciando y es más estático (Treneman, 2017: s/p). Así, Mitchell consigue mostrar la estructura circular de la obra con una configuración sobria y vacía, sofisticándola más adelante, para terminar exactamente igual que empezó, con un sofá y unas cajas (Raine, 2017). Esta misma estructura se refleja en los personajes, que pasan de una vida cómoda y sofisticada, a la explosión del conflicto que hace temblar su matrimonio, para volver al mismo punto en el que estaban al principio.

Magüi Mira, por su parte, se basa en el concepto de las cajas de mudanza para crear un decorado austero, pero metafórico y metamórfico (véase imagen 39). En un espacio a tres bandas con un escenario rectangular de unos 15 metros de largo (Mira, cit. en Echevarría, 2018), Mira erige una pared de cajas de cartón al fondo del escenario, donde esperan los actores que no están actuando en la escena que se está representando, además de ser el lugar en el que se cambian de vestuario los actores (CDN, 2018b: 22).

Para ella las cajas no sólo le son útiles para recrear el decorado naturalista de las acotaciones, usándolas como sillas, mesas, sofás o atriles (Mira y Criado, 2018), sino que representan la comodidad del mundo en el que vivimos, perfectamente organizado en cajas (CDN, 2018b: 23). Los actores irán moviendo las cajas de un lado a otro, acomodándose a las necesidades

de la escena y trabajando sobre un escenario prácticamente vacío (Mira y Criado, 2018). Así, a lo largo de la obra, irán destruyendo la gran pared, al igual que se desmoronan sus vidas.

La desnudez de la escena de Mira y lo detallista del decorado de Mitchell se ve también en los accesorios o el *atrezzo*. Por un lado, la primera incluye únicamente los objetos más necesarios, como son las botellas de alcohol y los vasos, la sábana o los móviles (Mira y Criado, 2018). Por otro lado, Mitchell recarga sus espacios con papeles, juguetes, ropa recién lavada, decoración navideña y comida (Raine, 2017). Bastante llamativo es que en su puesta en escena aparezca un bebé de verdad con tan solo tres meses de edad (véase imagen 40), siendo éste el hijo de Nina Raine (Levy, 2017: s/p). Mira, sin embargo, opta por usar un bebé hiperrealista (Mira y Criado, 2018).

Ambas representaciones difieren también en el uso de algunos de los accesorios. Por ejemplo, en la puesta en escena española las botellas de vino están vacías y los actores fingen beber (Mira y Criado, 2018), mientras que los actores británicos beben de verdad y comen durante la fiesta navideña, decorada con un árbol de Navidad (Raine, 2017). Éste último no aparece en la versión de Mira, quien da más importancia a otros accesorios, como la sábana. Si ésta estaba inmaculada y perfecta en la primera escena, en la última vemos a Kitty y a Eduardo doblar una sábana desaliñada y sucia. Los actores juegan, además, con los diferentes usos del teléfono móvil, pues Tomás grabará la escena en la que va a recoger a Kitty tras haber discutido fuertemente con Eduardo, a fin de tener pruebas que puedan ir en contra de este último (Mira y Criado, 2018).

El diseño de iluminación de la representación británica tiende a lo naturalista y sencillo, alternando constantemente entre una iluminación azulada y fría, y una iluminación blanca y cálida. Mientras que la primera configuración se usa para las escenas con Gayle, la escena de Kitty y Tim en casa de este último o las escenas en las que conocemos los conflictos matrimoniales de las parejas, podemos ver la segunda en las escenas como la fiesta de Navidad o la reunión de los amigos (Raine, 2017). Por tanto, Mitchell juega con la contraposición de colores fríos y colores cálidos para simbolizar los momentos más críticos y los más dinámicos o alterados, respectivamente.

Destaca el constante uso del negro en cada cambio de escena, haciendo el cambio del decorado a oscuras. Además, se centra en detalles como el árbol de navidad en la escena de la

fiesta navideña, jugando, también, con los colores y las luces de éste, sobre todo al final del primer acto, que cierra con un fundido a negro, pero se dejan puestas las luces del árbol (Raine, 2017).

En la adaptación española, Magüi Mira trabaja con los colores, pero a mayor escala. Ya hemos visto mencionado anteriormente como para cada coreografía crea un ambiente único y diferente, jugando con el rojo, el azul y el rosa. Mientras que el rojo lo asocia las pasiones humanas, el azul aparece en ambientes urbanos o en los momentos de mayor conflicto, más frías y menos empáticas. Así, todas las escenas en el juzgado con Adela tienen un tono azulado, al igual que las escenas en las que Kitty y Eduardo discuten y tratan el tema de la falta de empatía (Mira y Criado, 2018). Por lo tanto, Mira usa la iluminación azul para hacer hincapié en la frialdad y la frivolidad de los personajes y las situaciones.

Hay que destacar, también, cómo Mira incluye el decorado de cajas en su diseño de iluminación, jugando con los contrastes entre luz y sombra en la escena de Tomás y Kitty, o con los colores y los motivos festivos mientras se cambian los actores en escena en la pared de cajas (véase imagen 41). Además, usa efectos de luz que se coordinan con efectos de sonido. Esto se da en la transición entre escenas, generalmente tras una coreografía, pasando rápidamente del negro a la iluminación total de la escena (Mira y Criado, 2018).

Roger Mitchell usa también la música en sus transiciones. Una música instrumental de violines y piano, cercana al estilo clásico. Ésta siempre es la misma y sirve de ambientación mientras se cambia el decorado. En general, su propuesta escénica apenas si incluye efectos de sonido, limitándose a el tono de llamada del teléfono móvil (Raine, 2017). Por su parte, Mira juega de una manera muy creativa con los sonidos. Ya hemos mencionado los efectos usados en las escenas de movimiento que buscan representar lo caótico y esquizofrénico de la vida de los personajes y el mundo que les rodea.

Mira también incluye tonos de llamada y diversos sonidos relacionados con el teléfono móvil. Ella los pone al inicio de la obra, mientras Adela se pasea por la escena (Mira y Criado, 2018). De esta manera, se muestra la idea del lenguaje y la comunicación a través del teléfono móvil que Nina Raine explora en su obra, pues todos los personajes descubren las infidelidades a través de la presencia o ausencia de mensajes en el móvil, como es el caso de Jake y Kitty respectivamente (Raine, cit. en Trueman, 2017).

Finalmente, hay que destacar la música en vivo en la representación de Mira. Los actores cantar al son de la música que toca Eduardo con un ukelele en la segunda reunión que hacen el grupo de amigos (véase imagen 42). La canción que interpretan versa sobre las cajas y la vida de las personas, contando como desde que nacemos nos meten y encasillan en una caja, hasta que morimos, cuando nuestra caja pasa a llamarse ataúd (Mira y Criado, 2018). Esta canción hace hincapié en la idea que inspiró a Mira para el diseño del decorado; en la idea de que el mundo en el que vivimos está perfectamente organizado, haciendo que no tengamos la necesidad de salir de nuestra caja y cuestionarnos el por qué de ese orden establecido. Sin embargo, “si aprendemos a derribar nuestros muros seremos capaces de pensar más allá de la caja” (CDN, 2018b: 23).

CONCLUSIONES

A lo largo del proceso de investigación, el presente TFM ha tenido como objetivo principal analizar ciertos tabúes en la escena europea del siglo XXI desde la perspectiva de género. Se ha prestado atención al estudio la violencia machista, el aborto, y la violación, tres temáticas esenciales que afectan a la situación social de la mujer. A través del análisis textual y de las representaciones de las tres obras elegidas como objeto de estudio – *No sólo duelen los golpes*, *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...* y *Consent* – el presente TFM ha intentado dar respuestas a las preguntas de investigación propuestas a través de los objetivos específicos establecidos. De esta manera, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

El teatro de actual del siglo XXI a nivel europeo es todavía muy difícil de catalogar, no pudiendo definir una ‘etiqueta’ que aúne en sí la heterogeneidad de las practicas escénicas que tanto caracteriza a este período. Por ello, nos hemos apoyado en la denominación abierta que propone Radu Teampau, refiriéndonos a la práctica escénica europea de los últimos años como teatro “(...) moderno” (2018: 191). Este está íntimamente ligado a las tendencias anteriores del teatro posmoderno de finales del siglo XX y es fruto de la manipulación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías que nos llevan a ser partícipes de lo que Umberto Eco define como “the age of lost innocence” (1985: 67).

Así, ha nacido una nueva generación de dramaturgos y, sobre todo dramaturgas que buscan y luchan por la liberación del ser humano, dan visibilidad a tabúes y a problemáticas que afectan a la mujer, además de tener la necesidad de hablar sobre todo aquello que estaba prohibido o silenciado. Se apuesta por la equidad tanto en el mundo privado de la familia, como en el mundo público del trabajo, poniendo de relieve las desigualdades que todavía encontramos entre los hombres y las mujeres.

En el Reino Unido los acontecimientos sociales y políticos de finales del siglo XX promovieron un tipo de teatro social y comprometido como el desarrollo del teatro *in-yer-face* y el teatro documental, que tienen como objetivo llevar a escena temas cotidianos con gran calado social y político que afectan, sobre todo, a las minorías. A través de tendencias escénicas como el teatro verbatim y la experimentación con el lenguaje, buscan sacar a la luz problemáticas ciertamente controvertidas y dar voz, a través de los intérpretes, a todos los afectados que, en la mayoría de los casos, quedan silenciados.

En España, país que ha sufrido casi cuarenta años de represión y control excesivo a través de la dictadura de Francisco Franco y la censura, se ha dado un levantamiento similar al de su vecino europeo, en busca de la ansiada libertad. Sin embargo, las heridas de guerra quedan aún por sanar y los nuevos dramaturgos y dramaturgas sienten la necesidad de (re)contar la historia y llevar a las tablas sus experiencias vitales y las de sus más allegados. Esto ha motivado el nacimiento de un teatro histórico y de un teatro de la memoria, ambas modalidades en muchos casos desde un punto de vista autobiográfico. A través de la búsqueda de un nuevo lenguaje poético, así como la mezcla de lenguajes escénicos, se ha podido hablar de temas escondidos y poco debatidos que, durante la dictadura se consideraban blasfemos, inmorales o estaban, incluso, normalizados. De esta manera, se ponen en tela de juicio los cánones antiguos, arremetiendo, sobre todo, contra el sistema establecido: el Patriarcado.

Hemos comprobado que *No sólo duelen los golpes*, monólogo creado y representado por Pamela Palenciano se vale del elemento cómico para hacer tambalear el sistema social y político establecido, además de poner de relieve la manipulación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en favor de la pervivencia de roles androcéntricos. A través de su historia autobiográfica de violencia machista, Palenciano tiene como objetivo que el público pueda identificarse con su experiencia personal.

Por otro lado, la obra teatral *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, escrita y dirigida por Julia Samuels, trata el tema del aborto a través del teatro verbatim. Usando la técnica del *recorded delivery*, las cuatro actrices en escena pueden dar voz a mujeres de diferentes ámbitos sociales y geográficos que han tenido un aborto, contando sus historias desde el anonimato y poniendo sobre el escenario los aspectos más controvertidos del tema. Añade, además, en busca de una diversidad ideológica y de opiniones, los testimonios de profesionales médicos que realizan abortos o no, el punto de vista de jóvenes que no han tenido un aborto o de los familiares de las mujeres que sí han abortado. De esta manera, la obra tiene como objetivo acabar con la estigmatización del aborto y hace un llamamiento al cambio de las políticas restrictivas en favor de una postura pro-elección en la que se aúne tanto el derecho a decidir de la mujer, como el derecho a vivir del feto.

Por último, *Consent*, obra escrita por Nina Raine y dirigida en el Reino Unido por Roger Mitchell, es una obra tan clásica como contemporánea, pues juega con la estructura propia del

teatro grecolatino para romperla y tergiversarla con la palabra y la actitud del ser humano (...) *moderno*. De esta manera, arremete contra la tan antigua (por edad y por preceptos) institución que es la Justicia, mostrando su lado más frívolo e injusto a través dos casos de violación: uno que es claro, transparente; y otro se presta a una mayor ambigüedad para ciertos sectores. Igualmente hacen Magüi Mira y Lucas Criado en su versión de la obra, *Consentimiento*, añadiéndole el elemento de la locura y la esquizofrenia del Primer Mundo, que expresa a través de la mezcla de lenguajes escénicos, jugando con el movimiento del actor, la música, los sonidos y la luminotecnia.

Con esta base, podemos contestar a la primera pregunta de investigación propuesta, concluyendo que, a través de las nuevas tendencias teatrales del de hoy, es posible llevar al teatro y traducir a un lenguaje escénico los tabúes y temas tan controvertidos la violencia machista, el aborto y la violación.

A través del estudio de los estados de la cuestión relacionados con la violencia machista, el aborto y la violación se ha comprobado la estigmatización y el tabú existente en los tres temas propuestos. Hemos comprobado que la violencia machista, que se divide en violencia género (contra la mujer) y violencia doméstica (en el seno de la familia), está propiciada por el sistema patriarcal. La gravedad del problema ha llevado a los Gobiernos a adoptar una serie de medidas preventivas para disminuir el número de víctimas, así como el establecimiento de leyes que condenen a los agresores o agresoras. Aún así, esto no es suficiente todavía, llevando a la mujer a no denunciar y a sufrir las agresiones en silencio por la desprotección institucional, la indefensión, el miedo a las represalias o, aún peor, la normalización de la agresión como algo socialmente aceptado.

Mediante el análisis de las estadísticas recientes, hemos visto que, aproximadamente, una de cada tres mujeres tanto en España como en el Reino Unido tiene un aborto, siendo ésta una práctica común, además de segura, gracias a la existencia de políticas abortivas permisivas. Sin embargo, el grado de estigmatización continúa siendo bastante elevado, lo que lleva a las mujeres a ver el aborto como un secreto que no se debe revelar en el ámbito familiar y/o social.

El tabú del aborto está motivado principalmente por ideologías tradicionales, conservadoras y asiduas a la religión, entre otras la cristiana (por estar expresamente condenado el aborto en la Biblia). Esto lleva al establecimiento de políticas restrictivas que hacen que todas

aquellas mujeres que deseen abortar tengan que desplazarse a otro país o se arriesguen a utilizar las clínicas abortivas clandestinas, poniendo en peligro la vida de la mujer, o acabando con ésta.

Hemos visto también como la violación es uno de los crímenes más terribles y controvertidos en el ámbito judicial, puesto que, aunque está gravemente penado por la ley, son muy pocos los casos en los que se declara culpable al agresor o la agresora. La Justicia se ampara en la presunción de inocencia del acusado o la acusada y se basa en la actitud de la víctima para determinar si ésta consintió o no.

Así, hemos comprobado cómo se condenan menos de un 3% de las violaciones en el Reino Unido y, aproximadamente, unas 300 en España de más de 1000 casos de violación registrados en el año 2017. Además, en la violación hay muchos supuestos apenas contemplados por la ley, como es el caso de la violación marital, la cual hasta no hace mucho no se consideraba un crimen en el Reino Unido. La indefensión por la falta de protección judicial junto a la reincidencia del crimen o el miedo a las represalias del agresor (en su mayoría hombres), han llevado a la víctima (en su mayoría mujeres) a optar por no denunciar y llevar el peso de la traumática experiencia en silencio, sobre todo si la violación se da en el seno matrimonial, crimen que no es viculante en un caso de divorcio.

De esta manera, podemos contestar a la segunda pregunta de investigación concluyendo que las mujeres no verbalizan ni hacen pública su experiencia, ya sea con la violencia machista, el aborto o la violación, por la estigmatización social, así como la desprotección e indefensión por la ineficacia de políticas y leyes que las amparen. Vemos, por tanto, la existencia de una violencia institucional, puesto que los Estados no están cumpliendo con su deber de proteger a la mujer contra la violencia social y machista ejercida sobre ella, ni tampoco condenan a los agresores.

A través de los objetivos específicos establecidos para el presente TFM hemos podido dar respuesta a la tercera pregunta de investigación, concluyendo que el teatro, especialmente el creado por mujeres, es uno de los medios más efectivos para dar voz a las figuras silenciadas en los temas tabú de la violencia machista, el aborto y la violación.

Hemos comprobado como Pamela Palenciano con su monólogo *No sólo duelen los golpes* ha conseguido que su público, sobre todo el femenino, se vea representado en su historia autobiográfica, contribuyendo al entendimiento y a la toma de conciencia de la existencia de una

violencia machista, en muchos casos, normalizada. De esta manera, podrán identificarla y usar la experiencia de Palenciano como arma que las empodera para combatir y erradicar dicha violencia.

Igualmente, a través del teatro verbatim, la obra *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...* puede hacer público desde el anonimato los testimonios de mujeres que han tenido un aborto y lo han escondido. Además, ha conseguido liberar a muchas otras mujeres del peso del secretismo intentando acabar con la estigmatización de éste.

Consent, por su parte, dramatiza la realidad poniendo en boca de personajes puramente teatrales unos conflictos tan humanos como reales. De esta manera, consigue poner de manifiesto la ineficacia de la Justicia y la falta de empatía del ser humano contemporáneo. Nina Raine se nutre de casos reales de violación y los comportamientos verídicos de los abogados para dibujar un cuadro de la realidad legal y judicial a la que se enfrentan las víctimas de violación.

A través de los objetivos específicos cuatro y cinco se ha podido dar respuesta a la cuarta pregunta de investigación concluyendo que el teatro sirve como tribuna de debate. Hemos comprobado cómo las tres obras objeto de estudio ponen de relieve el debate de los diferentes tabúes.

Así, *No sólo duelen los golpes*, ha suscitado mucho más que debate. Al desconstruir y arremeter contra el actual sistema que sustenta nuestra sociedad y proponer un punto de vista tintado de morado, se ha ganado muchos simpatizantes, pero muchos más detractores, en su mayoría hombres que se sienten agredidos por el sustrato ideológico del monólogo de Palenciano. Así, hemos visto como la actriz y activista ha sido denunciada en repetidas ocasiones, siendo la última vez este mismo año 2019 por parte de dos hombres componentes de la Junta Directiva de la Asociación Europea de Ciudadanos contra la Corrupción.

La obra *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, por su parte, supone un debate constante en todos y cada uno de los aspectos relacionados con el aborto, pues contrapone los diferentes puntos de vista a favor o en contra, apostando por una postura pro-elección. El texto de *Consent* recrea la tribuna en la cual pone en tela de juicio el concepto de ‘consentimiento’, haciendo al público, no sólo testigo, sino juez de los dos casos de violación presentados.

Ante estas situaciones y teniendo en cuenta todos los aspectos estudiados y analizados en el presente TFM, podemos contestar a la última pregunta de investigación. Concluimos, por tanto, que el teatro sí puede educar a las nuevas generaciones, puesto que éste actúa como medio de difusión, de concienciación y libre expresión. Se convierte en una tribuna de debate y en un lugar en el que se hace justicia a través de la palabra.

El teatro puede ayudar y colaborar en los esfuerzos para erradicar la violencia contra la mujer, que se produce ya sea coartando su derecho de decisión, ejerciendo la violencia para demostrar superioridad o trasgrediendo el espacio más íntimo de su ser. Así, el teatro, en especial el teatro creado por mujeres nos está mandando un mensaje muy claro: ningún tipo de violencia debe ser ni tolerada ni normalizada.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Raine, Nina. *Consent*. Dir. Roger Michell, Int. Priyanga Burford, Pip Carter, Ben Chaplin, Heather Craney, Daisy Haggard, Adam James y Anna Maxwell Martin, Dorfman Theatre, Londres, 9 de mayo de 2017. Grabación de la representación accesible a través del National Theatre Archive: <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/archive>.

Mira Magüi y Lucas Criado *Consentimiento*, De Nina Raine, Dir. Magüi Mira, Trad. Lucas Criado, Int. David Lorente, Nieve de Medina, María Morales, Jesús Noguero, Candela Peña, Pere Ponce y Clara Sanchis, Teatro Valle-Inclán, Madrid, 21 de marzo de 2018. Grabación de la representación accesible a través del Centro de Documentación Teatral: <http://bibliotecacdt.mcu.es/>.

Samuels, Julia, *I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip...*, Dir. Lindy Heymann, Int. Emma Burns, Jamie-Lee O'Donnell, Aizah Khan and Dorcas Sebuyange, Prod. BBC, 20 Histories High, Contact y Battersea Art Centre, 29 de enero de 2018. Copia de la miniserie de acceso restringido a través de 20 Stories High: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09pqvxl> y <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>.

Palenciano, Pamela, *No solo duelen los golpes*, Dir. e Int. Pamela Palenciano, Espai Cultural Montbarri, Montornès del Vallès, 21 de Noviembre de 2016. Grabación de la representación accesible en https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127Iuk.

Palenciano, Pamela y Iván Larreynaga, *Si es amor, no duele*, 6ª Ed, Barcelona: Alfaguara, 2018.

Raine, Nina, *Consent*, Londres: Nick Hern Book, 2018.

Samuels, Julia, *I told my Mum I was going on an R.E. trip...*, Londres: Bloomsbury, 2018.

FUENTES SECUNDARIAS

20 Stories High y Contact, *"I told my Mum I was going on an R.E. trip..." Resource Pack*, 2017a.

—. *"I told my Mum I was going on an R.E. trip..." Marketing Pack*, 2017b.

—. *20 Stories High*, 2019, <https://www.20storieshigh.org.uk/about-us/>. Accedido: 9 de abril de 2019.

Ayuda en Acción, *La violencia de género en 2018 en el mundo*, 27 de octubre de 2018, <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/mujer/violencia-de-genero-2018/>, Accedido: 27 de marzo de 2019.

BBC News, *Ley de aborto de Irlanda del Norte viola los derechos humanos, dice Tribunal Supremo*, 30 de noviembre de 2015, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151130_reino_unido_irlanda_norte_legislacion_aborto_incumple_normativa_derechos_humanos_tribunal_supremo_lv. Accedido: 20 de abril de 2019.

BBC TWO, *Live Performance*, 2019, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09pqvx1>, Accedido: 9 de abril de 2019.

Beltrán-Morillas, Ana María, Inmaculada Valor-Segura y Francisca Expósito, «El perdón ante transgresiones en las relaciones interpersonales.» *Psychosocial Intervention*, 24 (2014): 71–78.

Billington, Michael, «Consent review – love and justice on trial in fierce courtroom drama.» *The Guardian*, 7 de abril de 2017.

Blasco, Lola, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, Patronato Municipal de Cultura del Ayto. de Guadalajara, 2009.

Bodelón, Encarna, «Violencia Institucional y Violencia de Género.» *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 48, (2014): 131-155.

Borda, Karina, «Un aporte al Trabajo Social desde el Teatro del Oprimido.» (s.f.): 77-89.

Bowie-Sell, Daisy, «Review: Consent (National Theatre).» *Whats on Stage*, 5 de abril de 2017.

Brantley, Ben, «On London's stages: That cosy battlefield called marriage.» *Independent* 15 de mayo de 2017.

Calvo, Sara, «Denuncian un monólogo contra la violencia machista por "apología del maltrato".» *El Público*, 19 de enero de 2017.

Casares, Emilio, «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista», Andrés Amorós y José M.^a Díez Borques (Ed.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia (1999): 155-174.

Cavendish, Dominic, «Consent review, Harold Pinter Theatre: riveting account of imploding metropolitan lives.» *The Telegraph*, 29 de mayo de 2018.

Centro Dramático Nacional, «Consentimiento. Comunicación de prensa.» Madrid, 2018a.

—. «Consentimiento.» *Cuadernos Pedagógicos*, Madrid, 2018b.

Cockrill, Kate, Ushma D. Upadhyay, Janet Turan, Diana Greene Foster, «The Stigma of Having an Abortion: Development of a Scale and Characteristics of Women Experiencing Abortion Stigma.» *Perspectives on Sexual and Reproductive Health*, 45.2 (2013): 79-88.

Crossref-it.info, *Crossref-it.info*, <https://crossref-it.info/articles/520/late-twentieth-century-theatre>, Accedido: 26 de marzo de 2019.

Crown, «Abortion Statistics, England and Wales: 2017», s/f, *Department of Health and Social Care*, https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/763174/2017-abortion-statistics-for-england-and-wales-revised.pdf. Accedido: 29 de marzo de 2019.

Denuncia contra Doña Pamela Palenciano Jódar, N° 000415/2019, Juzgado de Instrucción N° 13, Valencia, 21 de Enero de 2019.

Diario de Sevilla, *Crece un 23% el número de violaciones en España en 2018*, 14 de febrero de 2019, https://www.diariodesevilla.es/sociedad/Crece-numero-violaciones-Espana-23_0_1327967531.html, Accedido: 30 de marzo de 2019.

DiCenzo, Maria, «Feminism, Theatre Criticism, and the Modern Drama.» *South Central Review*, 25.1 (2008): 36-55.

Díez García, María José y Antonio López Santos, «Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo.» *Alfinge*, 22 (2010): 93-117.

—. «Tendencias del teatro británico contemporáneo.» *Las Puertas del Drama*, 47 (2016).

Dirección General de la policía, «Código de Violencia de Género y Doméstica», *Boletín Oficial del Estado*, Accedido: 11 de marzo de 2019.

Dominique Moreno, Sandra, *Roles femeninos en el teatro contemporáneo español construcciones desde la violencia de género (de 2002 a 2012)*, 2015.

Drain, Richard, *Twentieth-Century Theatre, A Sourcebook*, London: Routledge, 2004.

Eco, Umberto, «Postmodernism, Irony, the Enjoyable.» En Umberto Eco, *Reflections on The Name of the Rose*, (1985): 65-72.

El País, *Cronología de víctimas mortales de violencia de género de 2018*, 12 de enero de 2019, https://elpais.com/politica/2018/07/19/actualidad/1531992228_517680.html, Accedido: 18 de marzo de 2019

Europa Press, «'Consentimiento', la obra de Nina Raine, llega al Teatro Valle Inclán para 'juzgar' la violación.» *La Vanguardia*, 7 de marzo de 2018.

European Institute for Gender Equality, *Combating violence against women*, Vilnius, 2018.

Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, Trad. Jo Riley, Routledge, 2002.

Fülle, Henning, «A theatre of postmodernity in Western European Theaterscapes.» En Manfred Brauneck y ITI Germany, *Independent Theatre in Contemporary Europe* (2017): 275-320.

Gallego, Francisco, «Me río porque es verdad. Sociología folk en los monólogos de humor.» *Imagonautas*, 3.1 (2013): 1-20.

García Barrientos, José, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Chihuahua: Paso de Gato, 2012.

García-Pascual, Raquel, «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual.» *Anagnórisis*, 1 (2010): 261-285.

—. (ed.) *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid: Castalia, 2011.

—. «Violencia de género en el teatro de autoría masculina. Proyecto de repertorio escénico en lengua española (Siglos XX y XXI).» *I Congreso Internacional de Comunicación y Género*, Sevilla (2012): 158-175.

Government of the UK, *Abortion Act 1967*, <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1967/87/data.pdf> . Accedido: 29 de marzo de 2019.

—. *Equality Act 2010: guidance*, 16 de junio de 2015, <https://www.gov.uk/guidance/equality-act-2010-guidance>. Accedido: 26 de marzo de 2019.

—. *Sexual Offence Act 2003*, 29 de mayo de 2012, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/42/contents>. Accedido: 30 de marzo de 2019.

Gobierno de España, *Interrupción Voluntaria del Embarazo. Datos Estadísticos*, 2019, https://www.msbs.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/embarazo/tablas_figuras.htm. Accedido: 29 de marzo de 2019.

González de Chávez Fernández, María Asunción, «El aborto: un abordaje bio-psico-social.» *Dilemata*, 7.17 (2015): 1-21.

González Rodríguez, María Paz y C. Valverde Mayol, «Actitud de los hombres adolescentes ante el embarazo en la adolescencia.» *Evidencias en Pediatría*, 35.7 (2011): 1-4.

Hidalgo, Pilar, *Historia crítica del teatro inglés*, Marfil, 1988.

House of Commons, *Domestic Abuse. Ninth Report of Session 2017–19*, 17 de octubre de 2018.

Instituto Nacional de Estadística, *Delitos sexuales según sexo*, 2019.

Jefatura del Estado, «Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombre.» *Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado*, 23 de marzo de 2007, <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>. Accedido: 26 de marzo de 2019.

Jenner, Simon, «Consent.» *Fringe Review*, 14 de abril de 2017.

Junta de Andalucía, *Folleto. Introducción y conceptos - Violencia de género*, s/f.

Larrañeta, Amaya, «De maltratada a monologuista para enseñar a los adolescentes que "no solo duelen los golpes".» *20 Minutos* 25 de Noviembre de 2013.

Lewis, Helen, «Why Nina Raine's Consent left a sour taste in my mouth.» *NewStatesman* 6 de junio de 2018.

Levy, Paul, «Entertaining Consent — Seriously.» *An Arts Journal Blog*, 10 de abril de 2017.

López de Arriba Escribano, Luis. «Nuevos Formatos Teatrales. Microteatro y Teatro en Serie, Abriendo Caminos.» *Don Galán* 7, 2017.

- López Rejas, Javier, «El Consentimiento según Magüi Mira.» *El Cultural*, 9 de marzo de 2018.
- López, Mariana Beatriz, Vanessa Arán Filippetti y María Cristina Richaud, «Empatía: desde la percepción automática hasta los procesos controlados.» *Avances en psicología lationamericana*, 32.1 (2014): 37-51.
- Luna Ramírez, Marco Tulio, *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje*, Tesis Doctoral, Madrid, 2018.
- Ministry of Defense, «No Defence for AbuseDomestic Abuse Strategy 2018 - 2023», 2018, https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/725400/Domestic_Abuse_MOD_booklet_Digital.pdf. Accedido: 30 de marzo de 2019.
- Mira, Magüi, *Hoy empieza todo con Marta Echevarría - Con Magüi Mira, Consentimiento*. Con Marta Echevarría, RTVE, Radio 3, 9 de Abril de 2018, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/hoy-empieza-todo-con-marta-echeverria/hoy-empieza-todo-marta-echeverria-magui-mira-consentimiento-09-04-2018/4557055/>, Accedido: 15 de Febrero de 2019.
- McMurtrie, Robert James y Aurora Murphy, «Penetrating spaces: a social semiotic, multimodal analysis of performance as rape prevention.» *Social Semiotics*, 26.4 (2016): 445-463.
- National Theatre, *Consent. Researcher Pack*, 2017.
- Nieva-de la Paz, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.
- Ocón Cabria, Ana María, *El aborto: aspectos filosóficos, éticos y jurídicos*, Tesis Doctoral, Madrid, 2017.
- O'Hanlon, Dom, «Review of Consent by Nina Raine at the National Theatre.» *London Theatre*, 7 de abril de 2017.
- Oliva, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis, 2004.
- . y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, 2002.

Ortega Barreda, Elena, «Secuelas Psicológicas tras la Interrupción Voluntaria del Embarazo en Adolescentes.» *Revista de Enfermería*, 5.1 (2011): 25-32.

Out of Joint, *Interview with Roger Mitchell*, https://www.youtube.com/watch?v=HtXsWl_l-nw, 2017. Accedido: 1 de mayo de 2019.

Oxford Dictionaries, *Oxford Dictionaries*, 2019.

Paget, Derek, «'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques.» *New Theatre Quarterly*, 3.2 (1987): 317-336.

Parra, Miguel Ángel, «Entrevista Pamela Palenciano. Hay que cambiar el modelo de amor.» *Meridiam*, Instituto Andaluz de la Mujer, Marzo de 2011, 20-25.

Pascual Ortiz, Itziar, «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia.» *Dossiers Feministes*, 19 (2014): 57-73.

Peacock, Keith, «Black British Drama and the Politics of Identity.» En Mary Luckhurst, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Blackwell Publishing Ltd, (2007): 48-65.

Pérez-Rasilla, Eduardo, «Notas para un panorama del teatro español actual.» *Cuadernos AISPI*, 7 (2016): 13-28.

—. y Guadalupe Soria Tomás, «Directoras en la escena española actual: un recorrido panorámico.» *Don Galán*, 8, 2018.

Puga Rayo, Isabel, «Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria.» *Sociedad & Equidad*, 3 (2012): 195-210.

Pujals, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Gredos, 1984.

Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2019.

Reinelt, Janelle, «Creative Ambivalence and Precarious Futures: Women in British Theatre», *Theatre Journal*, 62, (2010): 553–556.

- Roman, Ayme, «Sexo, empatía y puritanismo: sobre feminismos y consentimiento.», *El Plural*, 24 de junio de 2018 <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/06/sexo-empatia-y-puritanismo-cuando-la-ideologiadominante-se-disfraza-de-pensamiento-critico/>,
Accedido: 16 de febrero de 2019.
- Romera Castillo, José (ed.), *El personaje teatral. La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor libros, 2009.
- . *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, Madrid: UNED, 2014.
- Romo, José Luis, «'Consentimiento': Juicio escénico a los abusos dentro y fuera de la pareja.» *El Mundo*, 11 de marzo de 2018.
- Ros-Berenguer, Cristina, «Hacia el horizonte de lo colectivo: la «generación en red» y el teatro político.» *Feminismo/s*, 30 (2017): 209-233.
- Saumell, Mercè, «Mujer y creación escénica hoy en España. Estado de la cuestión.» *Don Galán*, 8, 2018.
- Saville, Alice, «Nina Raine's brilliant – if imperfect – moral thriller hits the West End.» *Time Out*, 29 de mayo de 2018.
- Scouts, «Entrevista a Pamela Palenciano. Sin Filtros.» *Scouts ASDE*, 8 de marzo de 2017, <https://www.scout.es/pamelapalenciano/>. Accedido: 15 de Febrero de 2019.
- Sedgh, Gilda, Susheela Singh, Stanley K. Henshaw, Akinrinola Bankole, «Legal Abortion Worldwide in 2008: Levels and Recent Trends.» *Perspectives on Sexual and Reproductive Health*, 43.3 (2011): 188-198.
- Sharifi, Azadeh, «Theatre and Migration», Manfred Brauneck y ITI Germany, *Independent Theatre in Contemporary Europe*, Bielefeld: Verlag, 2017.
- Sierz, Aleks, «Beyond Timidity. The State of British New Writing», *PAJ*, 81, (2005): 55-61.
- . *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber & Faber, 2001.
- Strickland, Patrick y Grahame Allen, *Domestic Violence in England and Wales*, 2018.
- Taylor, Paul, «Consent, Dorfman, National Theatre, London, review: One of Nina Raine's most enjoyable and intelligent plays yet.» *Independent*, 5 de abril de 2017.

Teampau, Radu, «Theatre Performance in Postmodernism», *Theatrical Colloquia*, (2018): 187-205.

Tena, Berta, «La 'sobrina nieta' del Doctor Zhivago.» *El País*, 6 de marzo de 2018.

Thomson, Judith Jarvis, «Una defensa del aborto.» En John Finnis Judith Jarvis Thomson, Michael Tookey y Roger Wertheimer, *Debate sobre el aborto : cinco ensayos de filosofía moral*, Madrid: Cátedra (1983): 9-30.

Treneman, Ann, «Tricks of the barrister's trade revealed with a light touch.» *The Times*, 7 de abril de 2017.

Trueman, Matt, «Interview with Nina Raine.» *The Theatre Voice*, 2 de Noviembre de 2017, <http://www.theatrevoice.com/audio/nina-raine/>, 15 de Febrero de 2019.

Vilches-de Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz (Coords. y Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura y en las Artes Escénicas (siglos XX y XXI)*, Philadelphia: Temple, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.

Vidales, Raquel, «'Consentimiento': una violación con el público del teatro como juez.» *El País*, 7 de Marzo de 2018.

ANEXO GRÁFICO



Imagen 1: Pamela Palenciano representando el estereotipo de mujer. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127lIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 2: Pamela Palenciano representando a su exnovio Antonio. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127lIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 3: Chaqueta que usa para transformarse en Antonio y Antoñita. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 4: Pamela Palenciano representando los dos niveles que separan la sociedad. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 5: Pamela Palenciano representando a los pandilleros de El Salvador. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127Iiuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 6: Pamela Palenciano representando “el círculo vicioso”. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127Iiuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 7: Pamela Palenciano representando el movimiento corporal del hombre. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 8: Pamela Palenciano representando el movimiento corporal de la mujer. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 9: Pamela Palenciano como Antonio. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 10: Pamela Palenciano como Antoñita. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127IIuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 11: Pamela Palenciano representando el estereotipo de adolescente masculino. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127Iiuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 12: Vestuario de Pamela Palenciano. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=VjZ_127Iiuk&t=1750s. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 13: Paige dando a *play* en el MP3. Imagen capturada del video Excerpt 1 from: I Told My Mum I Was Going on an R.E. Trip <https://www.youtube.com/watch?v=UnU90BcupzU>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 14: Cousin en la producción de BBC TWO. Imagen extraída de <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 15: Tanaya en la producción de BBC TWO. Imagen extraída de <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 16: Paige en la producción de BBC TWO. Imagen extraída de <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 17: Cousin en la puesta en escena. Imagen extraída de <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 18: Leah en la producción de BBC TWO. Imagen extraída de <http://www.20storieshigh.org.uk/show/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-r-e-trip-television-broadcast/>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 19: Escenografía de la puesta en escena. Imagen extraída de <http://www.miriamnabarro.co.uk/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-re-trip/wzubivdf37tv7po16xghtasl0ctapr>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 20: Leah en la producción de BBC TWO. Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=FDuOxn7yNhE>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 21: Cousin en la clínica clandestina. Imagen extraída de: <http://www.miriamnabarro.co.uk/i-told-my-mum-i-was-going-on-an-re-trip/xdfld3617xixyo9qz87wxzpak09wki>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 22: Tanaya, Paige, Leah y Cousin (de izquierda a derecha) en la clínica abortiva. Imagen extraída de: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09pqvxl>. Accedido: 16 de mayo de 2019.



Imagen 23: Discusión entre Kitty y Edward en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 54. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 24: Escena de la violación en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de: <https://www.elcultural.com/revista/escenarios/El-Consentimiento-segun-Magui-Mira/40775>. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 25: Gayle en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 56. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 26: Adela en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de CDN, «Consentimiento» Cuadernos Pedagógicos, p. 12. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 27: Fiesta navideña en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 57. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 28: Fiesta navideña en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de: https://youtu.be/7DV6vR_zqeQ. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 29: Escena de movimiento dos en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/consentimiento/>. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 30: Escena de movimiento seis en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída: https://youtu.be/7DV6vR_zqeQ. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 31: Escena de la ruptura del matrimonio de Jake y Rachel en *Consent* (2017). Imagen extraída de: <http://partially-obstructed-view.blogspot.com/2017/04/theatre-review-consent.html>. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 32: Escena de Kitty y Edward hablando con Laura en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 59. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 33: Foto de la representación de *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de: <https://madridesteatro.com/obra/consentimiento-en-el-teatro-valle-inclan/>. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 34: Edward con el vestuario de abogado en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 49. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 35: Kitty en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 43. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 36: Gayle en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 48. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 37: Diseño de escenario de *Consent* (2017). Imagen extraída de: <https://www.ald.org.uk/show/161/17973/consent>. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 38: Diseño de escerario y luces de *Consent* (2017). Imagen extraída de: <http://blogs.carleton.edu/londonprogram17/2017/04/15/consent-it-just-got-real/>. Accedido: 14 de mayo de 2019.

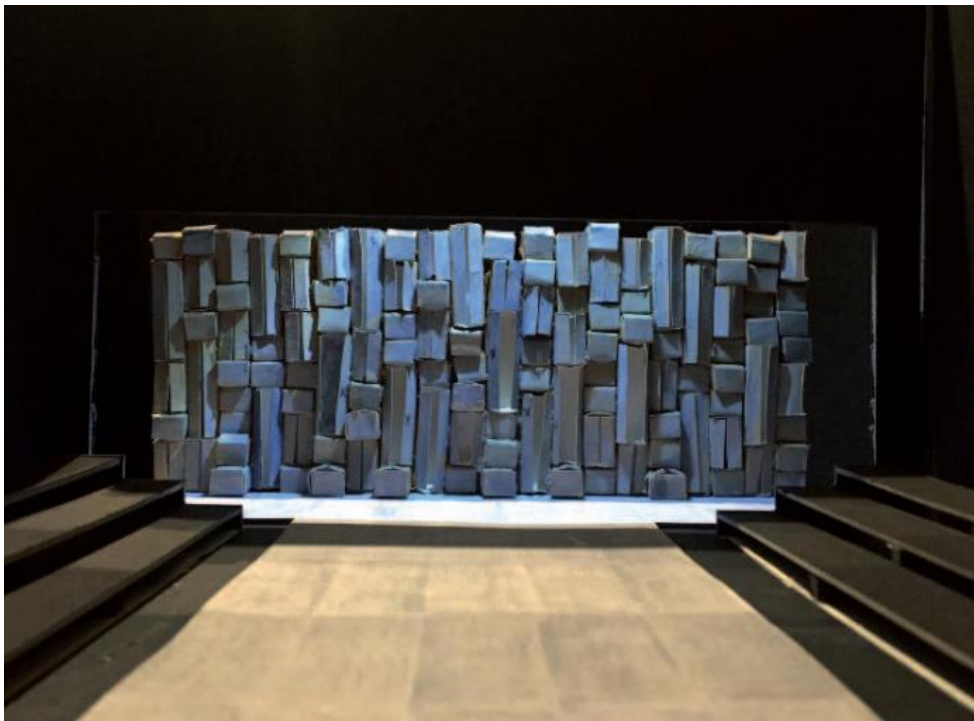


Imagen 39: Diseño de de escenografía de *Consentimiento* (2018). Imagen extraída de CDN, «Consentimiento» Cuadernos Pedagógicos, p. 22. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 40: Bebé de Nina Raine en *Consent* (2017). Imagen extraída de National Theatre, *Consent Research Pack*, p. 42. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 41: Diseño de escenografía e iluminación en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída: https://youtu.be/7DV6vR_zqeQ. Accedido: 14 de mayo de 2019.



Imagen 42: Escena de la canción en *Consentimiento* (2018). Imagen extraída: <https://www.elmundo.es/madrid/2018/03/11/5aa27612468aeb1d0a8b457e.html>. Accedido: 14 de mayo de 2019.