
En torno a la cuestión de presencia - ausencia y condición de las dramaturgas españolas en el teatro contemporáneo

URSZULA ASZYK

Introducción

El género dramático cultivado en España por mujeres queda casi inadvertido en los trabajos de los más destacados historiadores de la literatura y teatro, con lo cual fácilmente puede llegarse a la conclusión que en toda la historia de la literatura dramática española las piezas escritas por mujeres han tenido una importancia mínima¹. No obstante, siempre han tenido más suerte las autoras que al mismo tiempo que dramaturgas eran reconocidas como escritoras en otros géneros literarios, y por otra parte las actrices que por fuerza pasaban a la historia del teatro. En los estudios sobre la creación femenina en España que recientemente han surgido en abundancia, la producción dramática ocupa ya más espacio, aunque aun no conocemos ni todos los nombres de las mujeres dramaturgas, ni los títulos de todas sus obras. El máximo logro por lo que se refiere a la investigación del

Urszula Aszyk

teatro creado por mujeres en la época contemporánea, constituye la labor bibliográfica de la hispanista estadounidense, Patricia O'Connor². En vista de la cantidad de las dramaturgas ignoradas por la crítica de la época anterior a la guerra civil, ha realizado por su parte un estudio muy detallado la investigadora española, Pilar Nieva de la Paz (véanse entre otros: 1992 y 1993). A la luz de las publicaciones de las autoras mencionadas, y muchas más que las siguen, el presente ensayo no puede ser sino un modesto intento de aproximación al fenómeno que merece ser tratado con toda la seriedad científica. Nuestro objetivo, pues, se limitará a una prueba de señalar algunos de los aspectos del problema de la presencia-ausencia de la mujer dramaturga en el teatro español contemporáneo.

Parece útil recordar aquí que la disposición para ser representado convierte el texto dramático en un discurso diferente de otros textos literarios, (novela, cuento, poema, etc.), ya que su base constituyen dos formas de discurso: el diálogo (o monólogo) de carácter literario, y las acotaciones que generalmente incluyen indicaciones con respecto a la realización escénica³, la que por costumbre se lleva a cabo en un espacio compartido al mismo tiempo por actores y espectadores. Conviene aclarar que, en el caso del texto dramático, por el "discurso del autor" entendemos el discurso que va ligado no sólo a la voluntad del autor de escribir para el teatro sino al conjunto de las condiciones de la enunciación escénica (Ubersfeld 1989: 176-177). Esto quiere decir que el autor, sea hombre sea mujer, al elegir la forma del texto dramático, debe saber que éste sin ser realizado en el espacio escénico - simplemente no existe, y sólo publicado existe en su dimensión

En torno a la cuestión...

lingüística, considerada incompleta. No extraña, que a lo largo de la historia los dramaturgos insistían en llevar al escenario sus obras. ¿Tenían *las dramaturgas* las mismas posibilidades que *los dramaturgos*?

Sin estar de acuerdo con los que se empeñan a juzgar las obras literarias o artísticas desde la perspectiva del sexo de sus autores, creemos posible y útil, tal vez necesario, un examen de las circunstancias que han condicionado la división de la literatura dramática *en dos*: masculina - femenina, y por otra parte han influido en la reducida presencia de las dramaturgas en la historia del teatro en España. Entre otras, se ha de señalar la tradición nacional y las circunstancias histórico-políticas y socio-culturales en general. En este contexto, ha de ser estimada la cuestión de la comunicación particularmente complicada en el caso de la obra teatral.

Algunas observaciones sobre la ausencia de la mujer dramaturga en la tradición española

Más tarde que poemas, diarios, cartas, o relatos las mujeres empezaron a escribir obras teatrales, género por tradición reservado para los hombres. Con sus preferencias no han sido las españolas muy distintas de otras mujeres europeas. Dejando de lado el extraordinario caso de Santa Teresa de Jesús, a diferencia de otros países la mujer escritora en España constituía un fenómeno excepcional si no raro hasta bien entrado el siglo XIX. Hasta el siglo XVIII las españolas, a la hora de desear de aprender a leer y escribir, enfrentaban muchísimas dificultades, al menos

Urszula Aszyk

que no se tratase de aprender a leer libros de devoción. En el siglo XVIII, con las reformas vinculadas a las principales corrientes del Siglo de las Luces, se inician cambios también a nivel de la vida social, influyendo de manera positiva en la situación de la mujer. Pero aun en el siglo XIX ni siquiera la mitad de la población femenina sabía leer y escribir. Para comprender este curioso fenómeno, deberíamos examinar los hechos relacionados con la historia de España, y su tradición fuertemente determinada por la religión, la que influía también en las leyes y normas sociales. Pero en éstas se fundían además las costumbres adquiridas de los romanos, judíos y árabes. Esta tradición, excepcional en el contexto europeo, separaba a la mujer de la vida pública - dominio del hombre. Según los códigos más antiguos, cuyo ejemplo más destacado en España constituye *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, la mujer española que quisiera casarse, ser esposa y madre, debería evitar salir en público. Por lo que se refiere al teatro, las espectadoras españolas del siglo XVI y XVII, es decir de la época del Siglo de Oro y del gran desarrollo de los corrales de comedias, quedaban separadas de los espectadores hombres, lejos del espacio escénico, en la incómoda cazuela. Y sólo algunas privilegiadas, podían ver el espectáculo desde las ventanas de las casas vecinas, pero también ellas estaban aisladas del espacio teatral por las rejas. Las que como actrices salían al escenario, se convertían, claro está, en "mujeres públicas"⁴.

El oficio de dramaturga es posterior al de actriz. Pensamos aquí en la consciente elección del género destinado al teatro. En el siglo XIX acuden al género dramático las más famosas escritoras de la época:

En torno a la cuestión...

Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán, y en las primeras décadas del siglo XX también Concha Espina. Las tres llegan a estrenar sus obras, pero con su actitud dramática no ocupan un puesto destacado en la historia del teatro, siendo, sin embargo, figuras de primera fila en la novela. Lo mismo ocurre con las escritoras catalanas: Dolors Monserdà, Caterina Albert, Josepa Rosich Cotuli, Carmen Montoriol⁵. Igual que estas han podido momentáneamente conquistar los escenarios españoles solo algunas más autoras, es decir, solo algunas han logrado "penetrar en esa fortaleza masculina de creación teatral", como concluye Patricia O'Connor (1988: 19-10).

Las dramaturgas españolas del siglo XX: de la presencia a la participación en la vida pública

Según lo establece ya arriba citada Pilar Nieva de la Paz, en el período de 1900 a 1936 se han dado a conocer más de cien títulos de obras escritas por mujeres dramaturgas, esto sin embargo no quiere decir que eran tantas autoras y que a tantas las acompañaba igual suerte. Dejando aparte a las nacidas en las últimas décadas del siglo pasado, podemos observar que entre las escritoras que pertenecen a este siglo, varias han cultivado en dicho período el género dramático al margen del otro, como: Dora Sedano (1902-), Julia Maura (1910-1970), Mercedes Ballesteros (1913-), María Isabel Suárez de Deza (1920-), Carmen Troitiño (1918-), Luisa-María Linares (1915-), y las catalanas: María Aurelia Capmany (1918-), Cecilia Màntua (seud. de Cecilia Alonso Bosso, 1905-1974), Asumpta González

Urszula Aszyk

(1920-), etc. Pudiera alargarse esta lista, pero no cambiaría por eso la impresión de que a pesar de haber ganado en la época anterior a la guerra civil cierta independencia social e intelectual, y el derecho a participar en la vida pública, las dramaturgas de esta generación no han contribuido al teatro de una manera notable. *Reflejando una educación más estricta* - resume Patricia O'Connor (1984: 9-10) - *ellas son más conservadoras ideológicamente, más puritanas lingüísticamente, y menos innovadoras técnicamente. Sus obras tienden a enfocar episodios románticamente idealizados y a promocionar valores tradicionales.*

Las dramaturgas nacidas poco antes de estallar y poco después de terminar la guerra forman otro grupo, más eficaz en lucha por los espacios escénicos. Casi todas, además de escribir obras teatrales, saben otros oficios: Ana Diosdado (1938-) - actriz y autora teatral; Lidia Falcón (1936-) -abogada, periodista y escritora; Lourdes Ortiz (1943-) - licenciada en filosofía y letras, profesora y directora teatral; María José Ragué-Arias (1941-) - doctora en filología hispánica, crítica y profesora de teatro; Maribel Lázaro (1948-) - actriz, pintora y escritora; Carmen Resino (1941-) -licenciada en filosofía y letras, profesora de historia en un instituto; Concha Romero (1945-) - profesora de latín en un instituto madrileño, autora de guiones de cine; etc.

El tercer grupo que se distingue entre las dramaturgas contemporáneas constituyen las nacidas en la segunda mitad de los años cincuenta y a comienzos de los sesenta. éstas, por los críticos llamadas "jóvenes" o "nuevas" son más activas y más visibles en el teatro español actual: Pilar Pombo (1953-)

En torno a la cuestión...

poeta y dramaturga; Paloma Pedrero (1957-) actriz, autora de guiones de cine y dramaturga; María Manuela Reina (1958-) varios estudios, dramaturga; Marisa Ares (1960-) periodista y dramaturga; Yolanda García Serrano (1958-) actriz y escritora, dramaturga. Sus debuts de dramaturgas coinciden con la época de transición, a su vez con la creciente lucha feminista.

Al ver tantos nombres de las mujeres profesionalmente dedicadas al género dramático en el siglo XX, (y no incluimos aquí numerosos intentos de enfrentarse con los escenarios en España por parte de las escritoras como Carmen Conde o Carmen Martín Gaité, e intelectuales de todos los periodos de la historia contemporánea), nos preguntamos: ¿Por qué en su mayoría ellas se han quedado desconocidas para el público medio y la crítica? y ¿Por qué las poetas y las novelistas, así como las actrices han gozado al mismo tiempo de fama y nacional reconocimiento?

La actuación de la censura⁶ en la época franquista, las prohibiciones y las represiones dirigidas hacia los que no obedecían, o no respetaban las normas estéticas y morales, oficialmente declaradas, como únicas correctas y adecuadas, frenaban la evolución natural de la cultura nacional en España. Y para la mujer dramaturga, la censura se doblaba: la censura oficial (política) se juntaba con la censura ordinaria (social y moral) de una sociedad machista que para la mujer tenía previsto el papel de esposa y madre, principalmente. Claro que por la tradición reconocida la capacidad femenina de cantar y actuar, o crear la poesía, fue bastante apreciada por el régimen franquista, siempre que la mujer no se mostrara una rebelde.

Urszula Aszyk

A pesar de lo dicho algunas dramaturgas han estrenado y han publicado durante el franquismo. Sus obras, han reflejado más bien problemas vitales, quedando influidas por las normas estéticas obligatorias y las circunstancias del momento: la censura, la situación de la cultura y del teatro en España, la régimen, del concepto más o menos burgués del teatro, y escribían melodramas o comedias al estilo romántico, obras de espíritu de derechas o como mucho comedias de evasión, dramas y sainetes costumbristas, aceptando la hegemonía masculina en la vida y en el teatro, todo en el marco del teatro realista⁷.

Interesa advertir, que no aparecen las obras escritas por las mujeres dramaturgas entre las primeras manifestaciones de la oposición teatral antifranquista, que constituye el teatro crítico de los llamados Realistas, iniciado en la postguerra por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, y luego continuado por Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Antonio Gala, etc.

Tampoco hay dramaturgas entre los autores antirrealistas, representantes del llamado Nuevo Teatro español, aunque sí hay mujeres actrices relacionadas con el teatro independiente, un movimiento que surge en los años sesenta y evoluciona a lo largo de los setenta como protesta generacional dirigida contra los Realistas, y por otra parte contra el régimen franquista. El Nuevo Teatro, marginado y en gran parte clandestino, representaban en España las escondidas debajo de la corriente oficial - unas tendencias vanguardistas. A éstas se han vinculado los dramaturgos como Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Luis Riaza, José Ruibal, Martínez Mediero, Romero Esteo, etc. etc. Y ninguna mujer.

En torno a la cuestión...

Recordemos lo dicho al principio del presente ensayo. La mujer escritora, al elegir el género dramático, elige a su vez la posibilidad de dirigir por medio de los artistas de teatro (director de escena, actores), su mensaje de autora que desde el escenario puede llegar directamente a la sociedad. Elegir entonces este género, significa por una parte enfrentarse con el mundo del teatro, por otra - con la sociedad misma (el público). En los sistemas dictatoriales, patriarcales y en las sociedades machistas, esto no puede ser fácilmente admitido. No obstante, a lo largo de todo este período de la postguerra, destaca una indudable y brillante creación femenina en el campo de la novela: Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, y en la poesía: Carmen Conde, Gloria Fuertes, etc. Hasta los años setenta y comienzos de los ochenta no ocurriría nada semejante en lo que se refiere a la literatura dramática.

En este contexto un caso excepcional por lo que va del siglo, constituye Ana Diosdado⁸. Es la única dramaturga española presente de una manera fija en los escenarios de España a partir de 1970, y quizás la más conocida de todas. Ha estrenado con éxito del público y crítica varias obras: *Olvida los tambores* (1970), *El okapi* (1972), *Usted también podrá disfrutar de ella* (1973), *Y de cachimira chales* (1976). El éxito de esta autora y actriz, a su vez hija de los destacados actores, se debe en gran parte a su conocimiento amplio de la técnica escénica y a la teatralidad de sus obras, en las que se realiza el modelo del teatro realista un tanto crítico, que responde a la demanda de los espectadores más fieles al teatro, representantes de la clase media en España.

Urszula Aszyk

Siendo una excepción, la no interrumpida presencia en la cartelera de las piezas dramáticas de Ana Diosdado, queda sin solucionar la cuestión de la llamativa ausencia de las obras teatrales creadas por mujeres, también en los primeros años después de la muerte de Franco. Esto se convierte incluso en una constante preocupación de las mismas autoras, sobre todo en el contexto de la impresionante admiración manifestada por los críticos hacia las escritoras, especialmente novelistas. Se llega hasta difundir la opinión de la incapacidad femenina de crear el texto teatral.

En una encuesta, cuyos resultados la revista *Estreno* publicó en 1984, por fin se aclaraban las dudas. La pregunta clave era: "¿Es realmente menos apta la mujer para escribir teatro, como afirman algunos, o simplemente es menos eficaz en escalar las barricadas de la burocracia teatral que guarda la entrada a los escenarios?"⁹ Las dramaturgas y estudiosas en el tema contestaron con sinceridad, según sus propias convicciones a la pregunta citada, y a algunas más con las que los redactores de *Estreno* hacían referencia a la "curiosa ausencia de la mujer en la dramaturgia contemporánea".

Unas de las autoras nacidas y educadas antes de la guerra civil opinan entonces, como Luisa-María Linares, que la mujer elige la novela como "más íntima, más introvertida, más realizable sin batalla exterior" sin lucha que supone el "poner punto final a su comedia" y cuando surgen las dudas: "¿se dignaría leerla aquel empresario soñado...? En caso afirmativo, ¿qué compañía podría representarla...?" (Encuesta 1984: 19).

En torno a la cuestión...

A diferencia de la autora citada, Mercedes Ballesteros, cree que hay espacio para un buen teatro, también para el creado por las mujeres, pero - añade sin estar convencida de que pueda generalizarse la opinión: *tal vez sea cierto que la mayoría de las mujeres son (...) más partidarias de expresarse 'a través de una confesión íntima'*(Encuesta 1984: 13).

Lo niega rotundamente Ana Diosdado: *'Algunas' mujeres serán más aptas que 'algunos' hombres para escribir teatro, y viceversa. Depende, como siempre, del individuo, que no de su sexo* (Encuesta 1984: 15). María-José Ragué-Arias compartiendo este punto de vista, hace una denuncia: *Las mujeres no estrenan porque no escriben teatro, y no escriben porque son conscientes de sus prácticamente nulas posibilidades de estrenar. Si el poder es del hombre, es coherente por parte del mismo que lo utilice en su propio beneficio y no el de su clase antagónica: la mujer. En el teatro, la mujer sólo tiene un lugar: el de actriz* (Encuesta 1984: 20).

Las dramaturgas más jóvenes saben mejor solucionar el problema, algunas incluso se convierten en directoras de sus propios textos. Pero sus obras constituyen sólo una de las corrientes en la dramaturgia femenina contemporánea, en su totalidad compuesta de las obras escritas por las mujeres que representan, como lo hemos apuntado ya, al menos tres generaciones.

En la reunión que se organizó en 1987 con el fin de fundar la Asociación de Dramaturgas Españolas¹⁰, se confirmó que a lo largo del siglo, la conciencia femenina evolucionaba a la par que se produjeran cambios políticos y sociales. Como consecuencia de dicho

Urszula Aszyk

proceso se ha de ver el acuerdo firmado por las representandes de todas las generaciones vivas. A pesar de su carácter "heterogéneo", variado en cuanto al origen y edad", "amplio en lo que se refiere a la temática abordada por las obras" - el grupo se vio unido por el proyecto elaborado que proponía reivindicar, "sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación." (M.V.O. 1987:41)

Las jóvenes dramaturgas y el teatro español en la época de transición

La situación del autor joven en el teatro que se iba creando en el período iniciado con la muerte Franco en 1975, no era, a pesar de los cambios políticos y socio-culturales, muy favorable. Por una parte había que recuperar a los autores y las obras no admitidas por el franquismo, por otra - dar la oportunidad a los que desconocidos permanecían en clandestinidad durante décadas. Se iniciaron entonces, en la segunda mitad de los setenta, dos operaciones: "de rescate" y "de restitución", como lo define Francisco Ruiz Ramón (1986: 90-101). La primera llevó a estrenar obras como *Los cuernos de don Friolera*, *Divinas palabras*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* de Valle-Inclán; *La casa de Bernarda Alba* y *Así que pasen 5 años* de García Lorca; *El adefesio* y *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti. La segunda facilitó la aparición de *La doble historia de doctor Valmy* de Buero Vallejo, *Las*

En torno a la cuestión...

arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca de Martín Recuerda, Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga de Rodríguez Méndez, La tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos de Carlos Muñiz, etc.

El nuevo sistema administrativo, por lo que concierne a la cultura: la desaparición de la censura, la creación del Ministerio de Cultura, el reconocimiento de las autonomías, la descentralización de la política teatral, etc. - todo eso ha conducido en la época postfranquista a la institucionalización del hecho teatral, pero también al florecimiento de la creación escénica profesional. En los centros nacionales financiados por el Estado y en los de las autonomías apoyados por sus respectivos gobiernos, asimismo en los teatros municipales mantenidos por los ayuntamientos, han podido nacer espectáculos de alto nivel artístico. Pero en esta clase de centros el repertorio se basaba en los clásicos, sobre todo en los clásicos del siglo XX, y en los autores extranjeros de talla universal, alcanzando sólo a veces también obras de los más destacados autores de la postguerra.

Los más jóvenes y los relacionados con el anterior movimiento independiente se han quedado marginados y, hasta comienzos de los ochenta, es decir hasta la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, prácticamente sin posibilidad de estrenar. En la nueva situación cultural, en peores condiciones se han encontrado los teatros privados y los llamados independientes en alrededor de los cuales antes se agrupaban los autores y directores de oposición antifranquista, política y estética, formando cierto tipo de vanguardia. El director del centro mencionado,

Urszula Aszyk

Guillermo Heras, ha organizado numerosos talleres de teatro facilitando así la aparición escénica de varias obras de los dramaturgos jóvenes, y de las dramaturgas, imposible sin esta valiosa iniciativa.

En el contexto teatral, que acabamos de recordar, las dificultades que las mujeres dramaturgas señalan en cuanto a la posibilidad de llevar al escenario sus obras - no parecen muy diferentes de las que se presentan también ante los jóvenes dramaturgos varones en cuanto a la época actual. Por otra parte, se observa un notable cambio respecto a la postura de los críticos frente a la mujer creadora. Hablando del nuevo teatro en España en los años ochenta, del que se espera que inicie una importante renovación, citan ellos con igual frecuencia los nombres de los autores como de las autoras¹¹. En ambos casos se trata de los autores nacidos entre la segunda mitad de los cincuenta y la primera de los sesenta: Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Antonio Onetti, Alfonso Plau, María Manuela Reina, Alfonso Armado, Eduardo Galán, etc. No obstante, las dramaturgas jóvenes como las de las generaciones anteriores, mantienen que para muchos críticos y directores de teatro ellas siguen siendo unos seres extraños e inferiores con respecto a los hombres de la misma profesión. *La mujer* - apunta en 1987 Maribel Lázaro (1987: 12) - *para ser tomada en cuenta por su trabajo, debe superar en mucho la cota que a otros se les exige.*

Las palabras citadas parecen contradecirse con la realidad: en comparación con los períodos anteriores, y en comparación con otros países europeos, resulta impresionante la cantidad de libros de teatro publicados en España en general y, entre estos, de los escritos por mujeres.

En torno a la cuestión...

No podemos en este trabajo dedicar más espacio al análisis más detallado de la política editorial con respecto a los textos dramáticos, pero para confirmar lo que acabamos de decir recordemos brevemente algunos datos. En una antología publicada por la Editorial Fundamentos se han juntado obras de Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, María Ares, Pilar Pombo (O'Connor 1988). Esta misma Editorial ha publicado en un tomo dos dramas de Paloma Pedrero (1987): *Besos de lobo e Invierno de luna alegre* galardonado con el Premio Tirso de Molina en 1987 y de Carmen Resino (1990) - *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*. En la serie teatral de Ediciones Antonio Machado han aparecido numerosos textos de varias autoras, por lo general estrenados: de Ana Diosdado, Paloma Pedrero, María Manuela Reina, Isabel Hidalgo, Maribel Lázaro, entre otras. El panorama se ampliaría con los títulos sacados por otras editoriales como La Avispa y las revistas como *Primer Acto*, y la estadounidense *Estreno*.

Al parecer, a finales de los años ochenta y ya a comienzos de los noventa, se está superando en España el problema de ¿dónde publicar? Otra cosa, que se publican sobre todo los textos premiados y, por otra parte montados. ¿En qué entonces consiste el problema? Lourdes Ortiz (1987:16) lo define como "rechazo", pero "más que a una mujer en concreto, a cualquier autor joven". Y al decir esto propone ella fundar "pequeñas estructuras que integren a los nuevos creadores, por donde el nuevo teatro comience a manifestarse" (Ortiz 1987: 20).

Cierto es que en el teatro español en estos años se nota un proceso de "desacralización" del texto

Urszula Aszyk

dramático; disminuye con esto notablemente la función del autor, en favor de los grupos y directores, partidarios de la creación común de acuerdo con el nuevo concepto de la escritura escénica¹². Por otra parte el teatro español que se ha inspirado en los años anteriores en método de Stanislavsky y Grotovsky, ahora descubre también a otros grandes directores europeos, Kantor, Brook y Strehler. Por estas mismas fechas Strehler (1987: 38) declaraba ante el público español: *Estamos obligados a reflexionar sobre el hecho de que la representación sea hoy más importante que la escritura, sobre la evidencia de que la historia del teatro sea, después de Chejov y Pirandello, básicamente una historia de espectáculos.*

Las dramaturgas de hoy en busca de la identidad

Al tratar el tema del teatro actual creado por mujeres, los críticos preguntan si éste aporta algo nuevo en cuanto al conocimiento del mundo femenino y en qué medida contribuye a la estética y forma escénicas en general. Algunos de antemano lo asocian con el movimiento feminista, y dejando de lado su aspecto estético, lo consideran sólo como un hecho social. No extraña que las mismas dramaturgas renuncien esta clase de clasificación, sobre todo porque ellas ponen en duda la existencia del teatro feminista: *no puede hablarse de la existencia de un teatro feminista - aclara en 1984 María-José Ragué-Arias (1984: 4)- ni siquiera apenas en embrión. Hay un teatro feminista 'de urgencia', de corte a menudo panfletario, y casi siempre sin un texto escrito (...).*

En torno a la cuestión...

Con el teatro español se juntó en los años ochenta el nombre de Lidia Falcón, conocida periodista, abogada, escritora y fundadora del Partido Feminista, a instancia del cual se creó en el Festival de Sitges, en 1982, el premio "Lisistrata" para obras o montajes de valores feministas. Según ella, a comienzos de los ochenta *ha descendido notablemente el auge del movimiento feminista, con todo lo que ello significa. Y eso ha supuesto que las escritoras se hayan replanteado seriamente el tono de sus obras. En este reflujó de toda militancia, sobre todo radical, toda obra que sea sospechosa de feminismo sólo conseguirá el repudio de los críticos y de los círculos de entendidos, que al fin y al cabo son los que deciden el éxito de las obras.* (Encuesta 1984: 16).

A pesar de esta reflexión pesimista, Lidia Falcón, se somete a la lucha también con sus textos dramáticos. El primer acto de su obra *Con el fuego del siglo* formó parte del famoso estreno *Dones i Catalunya* (Barcelona 1983), e inició sus búsquedas en cuanto al teatro de protesta: *Tres idiotas españolas* (la obra presentada en el Festival del Teatro Feminista. Madrid 1987), *Siempre busqué el amor, aunque no me crees*, *Calle señora y pague*, etc.

Por las razones que ha explicado Lidia Falcón, las dramaturgas de la última generación prefieren no ser asociadas con el movimiento feminista, en el sentido militante o de reivindicación. Algunos críticos las identifican, sin embargo, con la militancia feminista al descubrir su libertad en cuanto a la selección de los temas y el lenguaje empleado, y su deseo de hablar en voz alta, y sin antiguos frenos y escrúpulos, de problemas sexuales, de las intimidades eróticas con respecto a la relación hombre-mujer, de la prostitución

Urszula Aszyk

u homosexualidad. Preguntadas: ¿qué relación mantiene su teatro con el feminismo? - responden las jóvenes autoras, como Paloma Pedrero en 1990: "yo a través de mi teatro no quiero reivindicar nada". A continuación de la entrevista citada, Paloma Pedrero subraya que su espíritu es de feminista en el sentido que ella da al término "feminismo": la "necesidad de cambio social ante los derechos de la mujer". *Yo reivindico - dice - a las mujeres a partir de sus actos, de lo que hacen, no de lo que dicen. Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer, que se buscan y que a veces no se encuentran.* (Galán 1990: 12).

La situación de la mujer española ha cambiado notablemente, en el siglo XX. Parcialmente en la época de la II República y, con más éxito a partir de la época postfranquista, la mujer ha logrado una legal independencia del hombre, con lo cual puede decidir sólo sobre su vida propia y elegir el modelo de vida social según su gusto y posibilidades, así pues su participación en la vida pública teóricamente se ha hecho más fácil. Pero, a pesar de los cambios positivos que acabamos de recordar, las mujeres dramaturgas en España hablan de los prejuicios, siempre vivos en la sociedad española. La conciencia común, y ante todo de la parte masculina de la sociedad española, resulta, según ellas, aun marcada por los conceptos antiguos de la mujer y su papel social, resucitados en la época franquista. Ocurren entonces las situaciones hasta anecdóticas. Los críticos no saben cómo reaccionar ante las obras como *La fosa* de Maribel Lázaro (1986-90) que cuenta una historia violenta sobre la mujer que esclaviza al hombre, o *La llamada de Lauren...* de Paloma Pedrero (1985-87) la que por su parte

En torno a la cuestión...

representa a un matrimonio el día de carnaval cuando con la justificación del disfraz el marido confiesa sus gustos homosexuales. A la primera autora le han recomendado mucho reposa y a la otra han tachado de perversa (Ortiz 1987:15).

El nuevo lenguaje femenino teatral o "la razón vital femenina" de siempre

Llevadas por sus propias experiencias, las dramaturgas de los ochenta emprenden un largo debate en torno al lenguaje dramático femenino, que se desarrolla en el contexto del debate general acerca de la escritura teatral, iniciado por el grupo de autores y artistas de teatro relacionado con el Centro Nacional de las Nuevas Tendencias Dramáticas¹³.

Se discute a mitades de los ochenta sobre los temas generales, como la crisis del teatro o la inadecuada política cultural y administración, pero ante todo sobre las perspectivas del teatro como arte que se ve ahora como "teatro de la realidad". El lema parece ser: "Se puede hacer teatro de todo, con todo y en todas partes." Se declara la existencia de "una teatralidad de lo cotidiano que emana de la calle, del periódico, de la televisión (...)" (*Nuevas tendencias* 1985: 75-76).

Claro está, que además de los temas generales, nuestras autoras han tenido que abarcar la cuestión de la poética personal. Varias la intentan explicar en los prólogos y autocríticas introducidos a las ediciones de sus obras. Las declaraciones de carácter teórico no siempre se llevan a la práctica. Entre drama y drama hay diferencias, con la experiencia cambia la perspectiva de ver el mundo y la técnica de estructurar

Urszula Aszyk

las situaciones dramáticas y personajes. Hay sin embargo puntos comunes.

Las dramaturgas de la última década se presentan interesadas en enseñar las verdades ignoradas hasta ahora por el teatro del signo masculino, o representadas de una manera falsa por el teatro convencionalmente denominado como femenino. Así pues, destacan *la problemática humana más allá de cualquier circunstancia, libre de condicionamientos históricos*, quieren descubrir "aquello que acompaña al hombre en su devenir" (Carmen Resino); desean escribiendo *romper con todo lo que empobrece el espíritu del hombre y le roba la libertad* (Maribel Lázaro); algunas acuden a los temas existenciales de la vida, la muerte y la locura para demostrar lo absurdo (Yolanda García Serrano); las atrae también *esa exacerbación de la individualidad, de la fantasía, la ensoñación, el sentimentalismo* (Concha Romero en Ortiz 1987:21).

En una ocasión Julián Marías, ha dicho: *lo que una mujer como tal ve, no lo puede ver un hombre, y por eso es capaz de enriquecer y completar la inteligencia de lo real*. (Marías 1986:15). El eminente académico mantiene que "la razón femenina" se diferencia de la masculina, *ya que la razón es la vida misma en su función de entender la realidad* (Marías 1986: 15). Las dramaturgas españolas de hoy desean transmitir a través de sus obras su manera de sentir y entender la vida. Pero a diferencia de las representantes de las generaciones anteriores, las llamadas jóvenes lo quieren lograr investigando "en el terreno del lenguaje". En consecuencia, crean un lenguaje supernaturalista o hiperrealista. Y así se derrumba la imagen estereotipada del lenguaje

En torno a la cuestión...

femenino "dócil", difundida sobre todo por los críticos varones.

Paloma Pedrero, como autora y actriz observa que el lenguaje "específico" de la mujer autora "no está asumido socialmente". En la sociedad habituada al lenguaje masculino, se produce "un claro extrañamiento" a la hora de entrar en contacto con el lenguaje de sus obras. En conclusión, subraya ella que sí hay "un lenguaje femenino - teatral en este caso - que debe ser proyectado, que el hombre tiene que aprender." (Ortiz 1987: 14).

A lo sugerido por Paloma Pedrero, Maribel Lázaro añade su observación sobre la "incomprensión" respecto al lenguaje femenino, que no es sino una prueba de que exista una total "incomprensión" del "propio mundo de la mujer". La imagen de este mundo ella trata de transmitir a través de sus obras teatrales pero sus esfuerzos quedan sin ser comprendidos (Ortiz 1987: 14).

Sin lugar a dudas, Paloma Pedrero¹⁴, destaca entre otras autoras siendo una dramaturga privilegiada: escribiendo puede apoyarse en su experiencia de actriz, y en la adquirida en colaboraciones con los teatros independientes, en la época de estar casada con Fermín Cabal, figura clave del teatro postfranquista. Sus estudios y años de actuación escénica le ayudan a la hora de crear las situaciones dramáticas y diálogos, y en efecto conseguir un admirable equilibrio, (lo cual no siempre logran otras dramaturgas contemporáneas), que le permite mantener el interés del público. Elige temas de la realidad, en la que la mujer con frecuencia toma la iniciativa, o la que ella crea, y por lo tanto sus obras

Urszula Aszyk

iniciativa, o la que ella crea, y por lo tanto sus obras sorprende al lector, o al espectador, con desenlaces poco comunes. Varias de sus obras se basan en los problemas que se plantean a la mujer al enfrentarse con el descubrimiento del amor, los problemas que la trastornan y transfiguran, y la convierten en un ser desgraciado, a veces agresivo, decidido actuar contra la lógica común.

Las obras breves de Paloma Pedrero, son en este sentido ejemplares. El conjunto de tres piezas conocido como *Noches de amor efímero* (previstas para estrenar 1990), compuesto de: *Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Estamos solos esta noche*¹⁵ presenta tres situaciones de amor: una se desarrolla en el metro, otra en un ático del barrio madrileño de Lavapiés y la tercera en el Parque del Niño Jesús, también en Madrid. La misma elección de los lugares, la distingue del anterior teatro femenino. Además, choca aquí la brutalidad de las situaciones dramáticas y la manera de expresarse de las protagonistas como Yolanda en *Esta noche en el el parque* que "reclama" su orgasmo con una navaja. La misma autora confiesa que para ella en la vida "lo más importante es el amor", y que cree que "la transformación del mundo va a venir por el amor" (Galán 1990:13). Pero ni aquí ni en otras obras de Paloma Pedrero, como *Invierno de luna alegre* o *Besos de lobo*, no hay imágenes bucólicas del amor ni tonos melodramáticos. Habla ella de adulterios, separaciones, traiciones comunes, celos y envidias entre amigos, esposos y amantes, pero sin ocultar la crueldad de hombres y mujeres. No encontramos en sus obras el lenguaje neutro, correcto, de la "típica" dramaturgia femenina; lo sustituye el más humano, el más adecuado

En torno a la cuestión...

a los ambientes y a los momentos de la vida representados: el lenguaje de rabia, lleno de palabras malsonantes, que junto con los gritos y peleas denuncia la miseria de la condición humana.

Además de ésta, descubrimos también otras facetas de la dramaturgia creada por mujeres en los últimos años en España. Surgen, pues, obras como *La libertad esclava* de María Manuela Reina, galardonada con el Premio Calderón de la Barca en 1984, y estrenada en Madrid en 1987. La autora confirma en ella su erudición, ofreciendo un drama en que se enfrentan dos personalidades históricas, Martín Lutero y Erasmo de Rotterdam, y aunque según las fuentes históricas no llegaron a encontrarse personalmente, "fueron contendientes intelectuales a distancia" (Reina 1988: 5). En esta idea se basa la obra "de un sólido nivel dramático que recuerda el mejor teatro histórico europeo" (Oliva 1989: 461). La otra obra de la misma autora, *El navegante*, premio de la Sociedad General de Autores de España de 1982, crea otro mundo imposible, cuyo protagonista, hombre de tierra vive enamorado del mar. Aquí encontramos alusiones a los universalmente conocidos protagonistas de las novelas como *Moby Dick*, *Robinson Crusoe*, y *Don Quijote*.

En los demás dramas de María Manuela Reina, aunque en los despacios diferentes, a veces en los lujosos salones de los nuevos ricos, (*Alta seducción*, *El pasajero de la noche*)¹⁶, surgen las cuestiones de la ética y se reflexiona la escala de valores creada por la nueva sociedad de consumo.

En contraste con estos ambientes e interiores imaginados, por María Manuela Reina, quedan humildes espacios de *Besos de lobo* e *Invierno de luna*

Urszula Aszyk

*alegre*¹⁷ de Paloma Pedrero, donde a su manera también se plantea el tema del comportamiento humano y de la escala de valores. Pero el planteamiento es distinto, propio más del teatro simbólico y metafórico que realista. Este teatro remite a Chejov y Lorca y recuerda el personaje femenino que sale con frecuencia en sus obras: una mujer esperando un largo tiempo que venga, o que vuelva el amor, descubre su equivocación, y con sus decisiones hace que el hombre se enfrente también con el amor imposible.

El gusto de Paloma comparten otras dramaturgas. Con el motivo de reflexionar la condición de "nuevas dramaturgas", Lourdes Ortiz, Carmen Resino, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano, Concha Romero y también Paloma Pedrero, citaban en la reunión de 1987 a Tennessee Williams, Ibsen, Chejov, Miller, y Strindberg, además a Shakespeare, Calderón y los clásicos griegos (Ortiz 1987: 11-21). Los deseos y esperanzas de este grupo de autoras teatrales quedan lejos de las búsquedas vanguardistas, pero tampoco sus gustos se definen como estrictamente realistas. Ellas ofrecen un teatro femenino pero no feminista militante, sin embargo quieren hablar desde los escenarios profesionales y en presencia del público sobre lo callado o "maquillado" durante los siglos: sobre la vida de verdad, o - la verdad de la vida. Ellas ya no son las mujercitas obedientes de hace medio siglo sino mujeres rebeldes que saben apreciar su inteligencia y conocen su capacidad de actuar. Eso demuestra cómo, con los cambios políticos y socio-culturales de la época, ha cambiado la situación de la mujer y de la dramaturga en España. Entre tantas otras cosas como fruto de este proceso de grandes transformaciones nace

En torno a la cuestión...

una nueva conciencia femenina que se manifiesta como "orgullo de la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino."¹⁸

Notas

¹ La lista bibliográfica que demostrara la ausencia del drama creado por mujeres en los manuales de historia del teatro o de la literatura dramática sería demasiado larga para el fin de este trabajo; no hay ninguna clase de indicaciones con este respecto en los trabajos de los autores que gozan de más prestigio. Lo que sí, llama la atención es el interés de los jóvenes investigadores por el tema, lo cual trataremos de mostrar más adelante, aquí apuntamos tan solo trabajos que nos han servido de fuente general con respecto a España: María Rosa Capel y Julio Iglesias de Ussel (1984); María Angeles Durán (1981); Carmen Simón Palmer (1986 y 1991) y Janet Pérez (1988).

² Apuntemos de entre muchos los siguientes trabajos de Patricia O'Connor (1984, 1988, 1990) a partir de estos estudios surgieron otros, p.ej.: Urszula Aszyk (1992) y María-José Raqué (1993).

³ Compartimos aquí el punto de vista que en España representa María del Carmen Bobes Naves (1987 y 1988).

⁴ Compárese entre otros los trabajos de José María Díez Borque (1976 y 1978).

⁵ Véase los artículos: Dora Sedano (1984: 46); Mary Lee Bretz (1984: 43-45); María Lourdes Möller-Soler (1986: 6-8),

⁶ Sobre este tema merece consultar trabajos de Manuel L. Abellán (1980, 1987). En este mismo número de *Diálogos de Amsterdam* publica Patricia O'Connor un ensayo sobre la censura en las dramaturgas españolas; véase O'Conner (1973).

Urszula Aszyk

⁷ Compárese las observaciones de Patricia O'Connor (1984: 9); Juan Villegas (1988).

⁸ Su obra tiene ya una enorme bibliografía crítica, española y extranjera. Véase entre otros: Phylis Zatlín (1987:71-77).

⁹ La pregunta citada aparece entre otras en la encuesta: *-¿Por qué no estrenan las mujeres en España?*

¹⁰ A las anteriores reuniones acudieron 30 autoras, pero en 1987 se asociaron sólo 15. M.V.O. (1987: 41)

¹¹ Compárese: César Oliva (1989:3, 1991:9); Anita Johnson (1991).

¹² Entre otros lo observa Jesús Rubio Jiménez: "La situación del drama y de los autores en la España de los años ochenta y noventa", conferencia presentada en el coloquio organizado en Moguncia, en junio de 1990, incluida en su versión alemana en Rubio Jimenez (1990: 311-330).

¹³ Material de los coloquios se encuentra recogido en: *Nuevas Tendencias* (1985). Entre numerosos ponentes y discutantes hay mujeres: Marisa Ares, Eugenia Casanovas, Carla Matteini, Lourdes Ortiz, María José Rague, Concha Romero.

¹⁴ Hay ya bastante amplia literatura crítica con respecto a su teatro. Para mayor información véanse: Phylis Zatlín (1990: 6-10).

¹⁵ Véase la entrevista citada y la introducción: Iride Lamartina-Lens (1990: 14-17).

¹⁶ *El pasajero en la noche* se estrenó en Teatro Maravillas de Madrid en 1987, y publicó en Ediciones Antonio Machado en 1988; *Alta seducción* se estrenó en el Teatro Principal de San Sebastián en 1989 y el mismo año en Teatro Reina Victoria de Madrid, y publicó en Ediciones Antonio Machado en 1990.

¹⁷ Ya hemos mencionado los datos sobre la edición de las dos obras; *Invierno de luna alegre* se estrenó en el Teatro Maravillas de Madrid, 1989.

En torno a la cuestión...

¹⁸ Con cierta exageración Patricia O'Connor (1988: 40) distingue hasta cuatro etapas en la evolución de la dramaturgia femenina de los últimos cincuenta años.

Bibliografía citada

Abellán, Manuel L.

1980 *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Ediciones Península, Madrid.

1987 Fenómeno censorio y represión literaria. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 15: 5-25.

Aszyk, Urszula

1992 "Las mujeres dramaturgas en España: En busca de la identidad". En *Estudios sobre escritoras hispánicas. En honor de Georgina Sabat-Rivers*, pp. 45-61. Editorial Castalia, Madrid.

Bobes Naves, María del Carmen

1987 *Semiología de la obra dramática*. Taurus, Madrid.

1988 *Estudios de semiología del teatro*. Aceña y La Avispa, Madrid.

Bretz, Mary Lee

1984 The Theater of Emilia Pardo Bazán and Concha Espina. *Estreno* 10.2 :43-45.

Capel, María Rosa y Julio Iglesias de Ussel

1984 *Mujer española y sociedad: bibliografía: (1900-1984)*. Instituto de la Mujer, Madrid.

Díez Borque, José María

1976 *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra, Madrid.

1978 *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Ed. Antoni Bosch, Madrid.

Urszula Aszyk

Durán, María Angeles,
1981 *La mujer en el mundo contemporáneo*.
Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

Encuesta

1984 ¿Por qué no estrenan las mujeres en España?
Encuesta. *Estreno* 10.2: 13-20.

Galán, Eduardo

1990 Entrevista con Paloma Pedrero: "Paloma
Pedrero, una joven dramaturga que necesita
expresar sus vivencias", *Estreno* 17.1: 12.

Johnson, Anita

1991 El teatro español: 1985-90. (Presencias y
ausencias en un lustro teatral). *Estreno* 17.1:
7-11.

Lamartina-Lens, Iride

1990 "Paloma Pedrero's 'Esta noche en el parque'." A
la publicación de *Esta noche en el parque* en
Estreno 16.1: 14-17.

Lázaro, Maribel

1986-90 *La fosa*. La obra estrenada: Centro Cultural de
la Villa de Madrid, 1986; publicada por
Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1990.

1987 Cita del coloquio moderado por Lourdes Ortiz,
publicado en *Primer Acto* 220: 12.

Marías, Julián

1970 *Antropología metafísica*,

1980 *La mujer en el siglo XX*.

, 1986 España como preocupación: la razón vital
femenina. *Letras Femeninas*, vol. 1-2: 15. Ed.
Asociación de Literatura Femenina Hispánica,
Texas.

En torno a la cuestión...

Möller-Soller, María Lourdes

1986 La mujer de la pre- y postguerra civil española en las obras teatrales de Carme Montriol y de María Aurélla Capmany. *Estreno* 12.1: 6-8.

M. V. O.

1987 Las dramaturgas se asocian. *El Público* 43: 41.

Nieva de la Paz, Pilar

1992 "Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millan Astray y Halma Angélico." En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Coordinación y edición: Dru Dougherty, María Vilches de Frutos, pp. 429-438. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca, Madrid.

1993 *Autoras dramáticas españolas. Entre 1918 y 1936. (Texto y representación)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, Madrid.

Nuevas tendencias escénicas

1985 *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Ministerio de Cultura, Madrid.

O'Connor, Patricia

1973 Torquemada in the Theater. *Theater Survey*, 14.2: 65-81.

1984 ¿Quiénes son las dramaturgas españolas contemporáneas, y qué han escrito?", *Estreno* 10.2 :9-12.

1988(comp.) *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Fundamentos, Espiral/Teatro, Madrid.

1990 Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-dominated Canon. *SIGNS* 15.2 :35-390.

Urszula Aszyk

Oliva, César

1989 *El teatro desde 1936. Historia de la literatura española actual*. Alhambra, Madrid.

1991 Entrevista con Antonio Buero Vallejo: "El estado actual del teatro en España", *Estreno* 17.1: 9.

Ortiz, Lourdes

1987 Los horizontes del teatro español. (4). "Nuevas autoras", *Primer Acto* 220: 16-20.

Palmer, Carmen Simón

1986 *Women Writers of Spain. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Greenwood Press, Westport.

Pedrero, Paloma

1985-87 *La llamada de Lauren*. La obra estrenada: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1985; publicada por Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987.

1987 *Besos de lobo, Invierno de luna alegre*. Fundamentos, Espiral/Teatro, Madrid.

Pérez, Janet

1988 *Contemporary Writers of Spain*. Twayne Publishers, Boston.

1991 *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Castalla, Madrid.

Ragué, María-José

1984 El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista. *Estreno* 10.2: 4.

1993 La mujer como autora en el teatro español contemporáneo. *Estreno* 19.1: 13-16.

Reina, María Manuela

1988 *La libertad esclava*. Ediciones Antonio Machado, Madrid.

En torno a la cuestión...

Resino, Carmen

1990 *Teatro breve, El oculto enemigo del -profesor Shneider*. Fundamentos, Espiral/Teatro, Madrid.

Rubio Jiménez, Jesús

1990 Conferencia presentada al coloquio: *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, pp. 311-330. Francke Verlag, Tübingen.

Ruiz Ramón, Francisco

1986 *Reflexiones sobre el teatro español*. Ed. Klaus Pörtl, Tübingen.

Sedano, Dora

1984 Nuestras pioneras. *Estreno* 10.2 :46.

Strehler,

1987 Strehler entrevista a Strehler, "Historia de una hermosa aventura", *Primer Acto* 220: 38.

Ubersfeld, Anne

1989) *Semiótica teatral*. Serie: Signo e Imagen. Cátedra y Universidad de Murcia, Murcia.

Villegas, Juan

1988 *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Prisma Institute, Minneapolis.

Zatlin, Phyllis

1987 Traditional Sex Roles in the Theater of Ana Diosdado. *Mid-Hudson Language Studies* 10: 71-77.

1990 Paloma Pedrero and the Search for Identity. *Estreno* 16.1 : 6-10.

Streszczenie

W pracy podjęty został problem, który w kontekście przemian politycznych i społeczno-kulturalnych Hiszpanii końca lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych pojawił się w dyskusjach dotyczących współczesnego teatru hiszpańskiego oraz miejsca kobiet we współczesnym społeczeństwie. Ujawnione zostało przy tej okazji pomijanie przez wieki kobiecej twórczości teatralnej i lekceważenie jej przez krytykę XX wieku. Badania podjęte w tym zakresie przez hispanistów i teatrologów zagranicznych, a potem także hiszpańskich ujawniły prawdziwe bogactwo w tym zakresie. Niniejsze studium jest próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego dramatopisarska twórczość kobieca była do niedawna pomijana w opracowaniach dotyczących historii literatury oraz teatru hiszpańskiego, jak również próbą scharakteryzowania poszczególnych pokoleń autorek teatralnych w Hiszpanii XX wieku, wspólnych dla nich postaw, zainteresowań, jak też języka artystycznej ekspresji. Wykorzystano tu w tym celu nie tylko twórczość dramatyczną publikowaną czy wystawianą, ale także wypowiedzi o innym charakterze, jak wywiady, artykuły, dyskusje publiczne, itp. na temat kondycji społecznej kobiety-autora i miejsca w życiu teatralnym kobiety-twórcy, w tym przypadku dramaturga, który ma odwagę podejmować tematy zastrzeżone przez wiekową tradycję dla mężczyzn i proponować często bezkompromisowe rozwiązania w zakresie środków estetyczno-formalnych. W świetle tych ustaleń wydaje się bezsensowne dzielenie literatury dramatycznej na tworzoną przez mężczyzn i na tworzoną przez kobiety. Znacznie bardziej istotne wydają się rozważania na temat miejsca jednej i drugiej w historii teatru i uwarunkowań historycznych i społeczno-politycznych, jakie towarzyszyły ich powstawaniu.