

EL MÓNOLOGO COMO PRÁCTICA DRAMATÚRGICA FEMINISTA EN LOS AÑOS OCHENTA: EL EJEMPLO DE MARIBEL LÁZARO (*LA FOSA Y LA DEFENSA*)

Alejandro Coello Hernández

Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Historia, CSIC

alejandro.coello@cchs.csic.es

RESUMEN

La visibilización de las dramaturgas en el teatro español no ocurrió de una manera homogénea hasta la década de los ochenta tras las conquistas de los movimientos feministas. Por esa razón, las dramaturgas exploran en sus obras nuevas formas de afrontar la subjetividad. El monólogo se presenta para ellas como una vía de exploración del yo y como una forma de teatro comprometido. Este corpus textual se estudia de manera global con el fin de contextualizar las dramaturgias feministas y de manera particular a partir de las propuestas dramáticas de Maribel Lázaro, que en 1986 escribió dos monólogos, *La fosa* y *La defensa*. De esta manera, se analiza la problemática terminológica en torno al concepto «monólogo» y la estructura dramática en donde la denuncia, el autorreconocimiento y la anulación del discurso del personaje femenino conviven en una paradoja que abre el camino a una consolidación del teatro feminista en España.

PALABRAS CLAVE: monólogo, teatro español, feminismo, dramaturgas de los ochenta, Maribel Lázaro.

THE MONOLOGUE AS A FEMINIST DRAMATIC PRACTICE IN THE EIGHTIES:
THE EXAMPLE OF MARIBEL LÁZARO (*LA FOSA* AND *LA DEFENSA*)

ABSTRACT

The visibility and recognition of Women playwrights in Spanish theater did not occur until the eighties after the conquests of feminist movements. For that reason, women playwrights explore in their works new ways of thinking about subjectivity. The monologue provides them with a way of exploring themselves and with a form of engaged theater. This textual corpus is studied in this article in a global way in order to contextualize feminist dramaturgies and in particular the dramatic proposals of Maribel Lázaro, who in 1986 wrote two monologues *La fosa* [The pit] and *La defensa* [The defense]. Therefore, we analyze the terminological problem around the concept of «monologue». Moreover, we reflect on the dramatic structure in which the denunciation, self-recognition and negation of the discourse of the female character coexist in a paradox that opens the path to a consolidation of the feminist theater in Spain.

KEYWORDS: monologue, Spanish theatre, feminism, eighties women playwrights, Maribel Lázaro.



INTRODUCCIÓN

Desde que en 1988 Patricia O'Connor publicara *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* el destino de las autoras cambió irrevocablemente: ahora ellas eran, por fin, parte de la historiografía teatral de nuestro país, lo que no tendría sus frutos directos en el escenario, como podría llegarse a pensar. Muchas de estas dramaturgas se alejaron, hastiadas, de la actividad teatral pública o directamente la abandonaron por reticencias que encontraron para ser escuchadas y representadas. Por eso, sus nombres solo quedan en algunos textos académicos y en parte de la prensa de la época, lo que demuestra el olvido que rodea sus nombres. Sin embargo, supusieron un claro referente que desbrozó el camino para la consolidación de la presencia de las mujeres en escena, en todas sus modalidades dentro del trabajo escénico, pero especialmente de las dramaturgas actuales, entre las que destacamos, por ejemplo, a Angélica Liddell, Lola Blasco, Laila Ripoll, María Velasco, Carolina África o Irma Correa, entre otras muchas que integran un panorama diverso en temáticas y estéticas. Por tanto, en paráfrasis con Ana Diosdado, *los ochenta fueron de ellas*. Es de justicia, con nuestra historia, reivindicar, visibilizar y analizar desde nuevas ópticas la escritura teatral de todas esas ellas que no tienen hoy ni siquiera nombre.

En diversas publicaciones, Patricia O'Connor y Virtudes Serrano han puesto la atención sobre la relación entre el monólogo y la dramaturgia de mujeres en España en los años ochenta. Así, con la necesidad de crear nuevos discursos antipatriarcales, deslocalizados y críticos con la realidad de las dramaturgas, el monólogo se volvió un subgénero teatral propicio para la indagación en el que la creadora conecta la esfera personal –en la que se había movido la mujer hasta el momento– con la pública –espacio que es objetivo de conquista en la segunda ola del feminismo–. Entre otras autoras, destacan en el uso del monólogo, generalmente en piezas breves, autoras como Lidia Falcón, Carmen Resino o Pilar Pombo. Este trabajo, sin embargo, se centra en la figura de Maribel Lázaro, ejemplo del ala más experimental de la dramaturgia de mujeres de los ochenta y heredera, a mi parecer, del Teatro Español *underground* dentro de una línea estética más arriesgada y antirrealista. La dramaturga en su escritura construye discursos reivindicativos y provocadores que buscan la liberación a través de la palabra de la mujer en propuestas escénicas de carácter poético y simbólico.

El objetivo de este artículo es profundizar, por tanto, en las relaciones entre los feminismos y el monólogo en la escritura teatral de las dramaturgas de los ochenta con el fin de demostrar mi hipótesis: el monólogo configuró un teatro comprometido con la causa feminista. Así pues, consciente de las limitaciones de espacio y tiempo con que cuento, he decidido analizar estas relaciones a partir de un estudio comparativo de los monodramas *La fosa* y *La defensa*, obras que Maribel Lázaro escribió en 1986. Aunque se realiza un análisis desde una perspectiva de género sobre cómo se produce la denuncia de la situación de la mujer y cómo se concibe la identidad femenina en estos monodramas, el fin es elaborar un estudio de carácter sociohistórico de esta cuestión, en donde se analiza la producción teatral de Maribel Lázaro dentro de estas coordenadas. Así, este estudio recoge, por primera vez, una síntesis histórica sobre este fenómeno sin precedentes académicos en



la historiografía española, por lo que se recurre a las pocas referencias críticas sobre la cuestión con el fin de propiciar futuros estudios que continúen la labor investigadora que, con este trabajo, emprendemos.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

No resulta complicado elaborar un estado de la cuestión sobre las relaciones entre las dramaturgas españolas de los ochenta y el feminismo, pues los pocos estudios que se han dedicado a esta época continúan la tradición de la primera monografía con voluntad de sistematizar la producción dramaturgica de mujeres en España: *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* (1988), de Patricia O'Connor. Ahondaron, luego, en estas conexiones entre teoría feminista y praxis teatral O'Connor (*Women Playwrights*), Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Hacia una dramaturgia; Pieza breve; Dramaturgia femenina*), Floeck (*¿Arte sin sexo?*), Davies (*Spanish Women's*), Espín Templado (*El teatro de denuncia*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*), entre otras. Aun así, los estudios que relacionan al grupo de dramaturgas, en su diversidad de estéticas, con el feminismo de la segunda ola pueden verse casi reducidos a esta nómina. En cuanto a mi hipótesis, la relación entre el feminismo y el monólogo formulado como teatro comprometido, se puede encontrar, de nuevo, en O'Connor (*Dramaturgas españolas*) un primer planteamiento. Destacan las minirreflexiones de O'Connor (*Monólogo*) y Serrano (*Pieza breve*), curiosamente publicadas en la misma revista, *Art teatral*, en donde dan algunas claves muy superfluas sobre la cuestión. También Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Dramaturgia femenina*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*) insisten en la proliferación del monólogo con un marcado cariz feminista en las dramaturgias de autoría femenina de los ochenta. Sin embargo, quedarían por revisar las propuestas escénicas de autoría masculina que, también, experimentaron un acercamiento a los postulados feministas para completar el escenario en que se conformó el primer teatro feminista en España.

Como se trata de un campo amplio y con bastantes lagunas editoriales y autoriales, he delimitado el objeto de estudio a las autoras cuya concepción de las obras resulta más comprometida con los feminismos y se aleja, en consonancia con el rechazo generalizado de las dramaturgas a recibir esta denominación, de las propuestas escénicas de aquellas cuyo activismo se impone al ejercicio teatral convirtiéndolo en una forma (a veces panfletaria) de su praxis política, como es el caso de Lidia Falcón o, en menor medida, de María José Ragué-Arias. Además, he reducido la nómina a las autoras más destacadas en la historiografía teatral basada en la supuesta calidad de las obras y, sobre todo, en la presencia activa en la escena española de los ochenta, con especial aparición en proyectos como la Asociación de Dramaturgas Españolas. Por último, he preferido centrarme en lo que O'Connor (*Dramaturgas españolas*) llamó el «ala alternativa o experimental», que se fundamenta en el rechazo de los valores éticos y estéticos establecidos, en la espontaneidad creadora y la provocación. Por tanto, al no documentarse ningún monólogo dentro de



la producción de Marisa Ares, los monodramas de 1986 de Maribel Lázaro son un primer corpus textual para realizar el estudio.

De acuerdo con la ausencia historiográfica, resulta necesaria una visión historicista de la dramaturgia española escrita por mujeres en los años ochenta para entender las relaciones con el feminismo y el uso del monólogo. A continuación, se analizan, en busca de los puntos comunes, los monodramas de Maribel Lázaro desde una óptica feminista, pero sin olvidar el análisis semiótico de las piezas, que, aunque no se desarrolla pormenorizadamente, se utiliza como base metodológica del trabajo para entender y clasificar los signos de los textos literario y espectacular.

Así pues, en relación con el enfoque del trabajo, se ha dado especial atención a las fuentes textuales feministas que pueden latir directa o indirectamente detrás del pensamiento y la creación de Maribel Lázaro. Hanish (*Personal*), Rich (*We dead*), Gambaro (*Posible*), Cixous (*Risa de la medusa*), Woolf (*Habitación propia*) y Joanna Russ (*Cómo acabar*). En cuanto a la discusión teórica del monólogo, se fundamenta nuestro estudio en Pavis (*Diccionario*) y Carole Lauzière (*Monólogo*), quien realiza una certera síntesis en torno a las diferencias teóricas y elabora un panorama general del monólogo en España desde los años sesenta a los ochenta.

En cuanto a las fuentes primarias, ya para terminar, cabe señalar que una de las obras se encuentra publicada y fue estrenada el 1 de noviembre de 1986 (*La fosa*) y otra permanece inédita, con tan solo una mención crítica, cuyo manuscrito se puede consultar en la Biblioteca de la Fundación Juan March (*La defensa*).

2. LAS DRAMATURGAS DE LOS OCHENTA Y EL FEMINISMO: EL MONÓLOGO COMO TEATRO COMPROMETIDO

Las hispanistas, sin duda, han prestado un interés especial en establecer las relaciones entre las dramaturgas españolas de los ochenta y el feminismo, ya que en esta década se produce la eclosión sin precedentes de mujeres en la escritura teatral en España, cuyo correlato en la dirección escénica también está por estudiar. Aunque se ha interpretado como un «renacer» (Serrano, *Hacia una dramaturgia*; Serrano, *Dramaturgia española*; Nieva-de la Paz, *Escritoras españolas*) o como un *boom* (Espín Templado, *Teatro de denuncia*), parece más certero comprender este fenómeno como la visibilización de las dramaturgas por una conquista del espacio público del que estuvieron relegadas con pocas excepciones. Ahora bien, si las dramaturgas no habían llegado a nacer más allá de nombres como los de María Teresa León, Julia Maura o Ana Diosdado, o incluso, el de María Lejárraga oculto tras el de su marido Gregorio Martínez Sierra, y si su existencia había sido testimonial, ¿cómo pudieron *renacer* estas dramaturgas? Por eso, para ser justas históricamente, habría de utilizarse otros términos más precisos que señalen la ausencia sistemática de la mujer en escena, con excepción de las actrices.

Por esa razón, el feminismo, cuya segunda ola tuvo lugar en España durante la Transición, se presenta como antecedente y referente del asociacionismo de las autoras y del empoderamiento profesional. Pero, es más, las ideas feministas también pueden ser rastreadas en la obra dramática de las autoras, cometido que aquí



nos hemos propuesto. Así, el teatro, en tanto que disciplina artística que atraviesa la literatura y el espectáculo para desarrollar una relación pragmática con el mundo empresarial, representa un espacio público de difícil conquista para las mujeres, especialmente en los puestos de mayor responsabilidad según la tradición, esto es, la dramaturgia y la dirección¹.

Por ello, en los años ochenta, como consecuencia del activismo feminista y, según Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas* 95), de las políticas teatrales del PSOE, las mujeres se propusieron conquistar su espacio dentro del teatro. La escritura teatral continuó siendo un entorno hostil, como comenta Virtudes Serrano (*Dramaturgia femenina*), en el que siguieron siendo pocas dramaturgas las que habían experimentado el éxito y la presencia en la escena comercial: por ejemplo, durante la dictadura franquista, Julia Maura, Mercedes Ballesteros o Ana Diosdado tuvieron el privilegio por sus vínculos familiares y un teatro perpetuador de los valores patriarcales. Por esta razón, la innegable exposición pública del teatro ha sido uno de los motivos por los que la dramaturgia de mujeres ha permanecido al margen, incluso hoy, de la escena española porque, como advierte la filósofa Hélène Cixous (*Risa de la medusa* 55), «para la mujer, hablar en público –diría incluso que el mero hecho de abrir la boca– es una temeridad, una transgresión». Por ello, algunas dramaturgas de los ochenta tuvieron que trasgredir el canon y los discursos patriarcales, incluso con la intuición de que lo pagarían con el olvido.

La Transición democrática entre 1975 y 1982 fue testigo de algunos acontecimientos fundamentales dentro de la historia del feminismo español, que, a la manera de Estados Unidos en los años sesenta, se propuso adquirir nuevos derechos civiles más allá de los propuestos en la primera ola, representada por las sufragistas (Davies, *Spanish Women's* 183). Algunos hitos como la creación del primer periódico feminista, *Vindicación Feminista*, en 1976 y del Partido Feminista en 1979 con reconocimiento legal en 1981, en ambos casos por Lidia Falcón, o la fundación del Instituto de la Mujer en 1983 se sumaron a los logros alcanzados por las narradoras y poetas desde la década de los setenta. Sin embargo, la realidad en el teatro fue otra, en donde ellas seguían sin aparecer, como apunta Davies (*Spanish Women's* 196). Es más, Patricia O'Connor (*Dramaturgas españolas* 23), a quien tanto debemos en el proyecto de emancipación de las dramaturgas, comenta la indiferencia de historiadores y críticos teatrales, que, a diferencia de los que se dedicaron a la poesía y la narrativa, no fueron capaces ni de crearles un «ghetto literario» que las englobara a todas. Esta realidad da cuenta de la verdadera oscuridad en que se encontraban hasta aquel momento las autoras dramáticas.

En cuanto a la posición ideológica, O'Connor (*Dramaturgas españolas* 49) comenta la falta de formación teórica generalizada en torno al feminismo e, incluso, el desconocimiento de dramaturgas extranjeras que, sin embargo, contrasta con la

¹ Para más información sobre la situación de las dramaturgas en la democracia, cf. Vilches Frutos, Francisca, «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *Aleph*, 24 (2010), pp. 6-34.



intuitiva demostración de un conocimiento de la tradición feminista intelectual, especialmente la francesa. Así, Serrano (*Dramaturgia femenina* 564) divide dos bloques: uno, integrado por aquellas que sí conocen los postulados feministas y se definen como activistas, como María José Ragué-Arias o Lidia Falcón, y otro, conformado por autoras cuyos textos reflejan una nueva visión de la sociedad, del personaje femenino y la creación en clara relación con el feminismo, como Carmen Resino, Paloma Pedrero o Concha Romero². Por esa razón, Floeck (*¿Arte sin sexo?* 72) acierta cuando afirma que «la consciencia feminista aparece o bien indirectamente en el subtexto teatral, o bien directamente en la tematización». A esta nómina, sin duda, se han de sumar los antecedentes de Carlota O'Neill o María Aurèlia Capmany, cuyo éxito, al igual que el de los autores *underground*, fue relegado a los circuitos independientes. Por tanto, las dramaturgas demuestran, aunque rechacen públicamente su filiación a la causa feminista, «a feeling of gender responsibility» (O'Connor, *Solidarity* 573). Lidia Falcón resume esclarecedoramente esta negación del feminismo³ por parte de algunas autoras:

¿Qué fue de aquellas autoras que en los años setenta y ochenta se enorgullecían de llamarse feministas? ¿Qué se hizo de todas las que comenzaron su carrera de dramaturgas, de periodistas, de escritoras, de críticas, de comentaristas, en las páginas de *Vindicación Feminista*, y que hoy huyen de ser catalogadas como tales? ¿De las feministas, qué se hizo? (*Teatro feminista* 199).

De la misma manera que se han enumerado varios hitos en este proceso de emancipación y conquista del espacio público a nivel estatal, se pueden enumerar algunos precedentes sin los que la visibilización de las dramaturgas hubiese sido imposible: la representación de la obra colectiva *Dones i Catalunya* como primer acto de asociacionismo (1983, en Barcelona; 1987, en Madrid, en la I Muestra Internacional de Teatro Feminista), la creación de premios no mixtos (como el Premio Lisístrata, entregado entre 1980 y 1982 en el Festival Internacional de Teatro de Sitges, o el Premio Casandra) y el reconocimiento de las autoras en premios de dilatado prestigio con mayor frecuencia: Carmen Resino fue finalista del Premio Lope de Vega en 1974 con *Ulises no vuelve*; María Manuela Reina ganó el Premio SGAE en 1984 por *El navegante*; Maribel Lázaro, el Premio Calderón de la Barca con *Humo de Beleño* en 1985; o Paloma Pedrero, el Premio Tirso de Molina por *Invierno de luna alegre* en 1987. No obstante, destaca, como segundo acto de asociacionismo, la constitución en octubre de 1986 de la Asociación de Dramaturgas Españolas⁴, cuyos objetivos, en boca de su presidenta Carmen Resino, se basaban

² En un tercer bloque, cabría añadir a María Manuela Reina o Ana Diosdado, cuya afiliación al feminismo es rotundamente negada. Curiosamente, ambas dramaturgas son las más reconocidas en la época.

³ De manera estricta, según las fuentes manejadas, tan solo Maribel Lázaro, además de las activistas Flacón y Ragué-Arias, se definió abiertamente feminista.

⁴ La asociación se presentó públicamente, tras su legalización, el 12 de marzo de 1987. Este dato resulta fundamental señalarlo porque O'Connor (*Dramaturgas españolas; Women Playwri-*

en «reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramática femenina» (Oliva, *Las dramaturgas se asocian*). Quizá resulte incongruente que una entidad de clara vocación feminista en sus actos rechazase su filiación filosófica al movimiento, pero muchas confesaron sentir esta denominación como una limitación y exclusión dentro del teatro, un territorio dominado por hombres. La asociación, junto con las reuniones en la librería La Avispa, sirvió como espacio de motivación, comunicación, visibilización y de trasvase extraoficial de textos, todas técnicas feministas comentadas por Joana Russ (*Cómo acabar*), que analiza la supervivencia y transmisión de la literatura escrita por mujeres. En definitiva, todas estuvieron «unidas por el afán de ser escuchadas» (Asociación de Dramaturgas Españolas, *Las dramaturgas*).

Esta dilatada contextualización no es baladí, pues supone el contexto en que creó Maribel Lázaro, una de las quince integrantes de la asociación. De las dos clasificaciones propuestas por Serrano (*Dramaturgia española* 564), Lázaro pertenece a la primera. Es más, Ragué-Arias (*Mujer* 15) llega a reivindicarla y prestarle mayor atención por reconocer su adscripción al feminismo sin tapujos, signo que se traslada a su práctica escénica, como también apuntó Floeck (*¿Arte sin sexo?* 50). Probablemente, la única diferencia que presenta Lázaro desde este punto vista con Ragué-Arias o Lidia Flacón sea la de no concebir el teatro como un acto más de activismo. En cuanto a las fuentes feministas, O'Connor (*Solidarity* 574) considera que Maribel Lázaro «express[es] an intuitive kinship with highly sophisticated and aware French feminists».

Toda esta disertación sobre la relación entre las dramaturgas y el feminismo no pretende más que llevarnos al monólogo —término sobre el que se diserta teóricamente en el siguiente apartado—, pues, como apuntaron muy superficialmente las hispanistas O'Connor (*Dramaturgas españolas; Monólogo*), Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Pieza breve, Dramaturgia femenina*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*), existe una proliferación de este subgénero teatral durante los ochenta. Así, según estas hispanistas, las dramaturgas dan una nueva dimensión y dirección en las creaciones monológicas, pues desde finales de los sesenta experimenta un auge en la dramaturgia española⁵. Estas piezas, como el resto de producción de la mayoría de autoras, se alejan de la tradición dominante como acto de búsqueda de la identidad y les permite regresar «de modo subconsciente o consciente a la fuente primaria teatral» (O'Connor, *Monólogo* 91). Sobre esta idea vuelve Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas* 96), que advierte la relación que existe entre la búsqueda de la identidad y la reflexión a partir del origen, lo que ratifica la posibilidad de que las dramaturgas percibieran el monólogo como una manera de ir *à la recherche du temps perdu*.

ghs), incluso siendo la propiciadora de la reunión de dramaturgas que originó la asociación, recoge este año como fecha de creación. La propia Asociación de Dramaturgas Españolas (*Las dramaturgas*) lo aclaró en *El Público*.

⁵ Según Lauzière (*Monólogo* 23), el monólogo se revitalizó por las posibilidades de dignificación de la autoría y del teatro de texto, que se veía amenazado por las nuevas prácticas escénicas de la segunda mitad del siglo xx.



Además, se trata de un subgénero de alta practicidad, pues se reducen el elenco y el equipo, las cuestiones técnicas y económicas e incluso favorece que una sola persona pueda actuar y dirigir o girar nacional e internacionalmente con la facilidad de adaptarse a muchos espacios escénicos no convencionales (O'Connor, *Monólogo* 91).

El planteamiento a partir de esta relación entre teoría feminista y praxis teatral, a mi modo de ver, ha sido desacertado, ya que se concibe como una manera de ratificar la existencia de una *escritura femenina* que influye en la configuración dramática que se convierte en «puramente» o «auténticamente» femenina. Ragué-Arias (*Mujer* 114) llega a afirmar que «las mujeres, en teatro, escriben a menudo monólogos, género que se acerca un tanto al intimismo de la primera literatura femenina, cartas, diarios, narración en primera persona, etc.». Esta idea sobre la escritura de mujer, heredada del siglo XIX, parece incierta si miramos a nuestra propia tradición, pues, aunque muchas dramaturgas siguieron el canon patriarcal, realizaron obras en conexión con las de éxito comercial en los escenarios españoles: recuérdense, por ejemplo, las comedias áureas de Ana Caro o Leonor de la Cueva, el teatro conventual de María de Santa Isabel o el teatro neoclásico de María Rosa Gálvez. Si aceptásemos esta postura, estaríamos contradiciendo la gran aportación a los feminismos de Donna Haraway (1991), que dio cuenta de la necesidad de realizar estudios con una mirada poliédrica, pues el género no se puede entender como una categoría única, aunque la tengamos más interiorizada, sino que interactúa con otros ejes de desigualdad que marcan el devenir de la opresión en otros colectivos (la clase, la raza o la sexualidad, por ejemplo).

La intención de definir una escritura de mujeres, propia del feminismo de finales del siglo XX y con especial asentamiento en la corriente francesa, ha sido muy discutida precisamente por reafirmar el binarismo y el género, objetivos que contrastan con los (trans)feminismos actuales. Aunque Joanna Russ (*Cómo acabar*) diserta magistralmente sobre *cómo acabar con la escritura de mujeres*, ya Virginia Woolf (*Habitación propia*) advirtió que toda mujer que escribiese haría escritura femenina en tanto que mujer, pero el problema surgía en intentar definir qué era lo femenino, incluso, como ocurre en la actualidad, qué es ser mujer. Por tanto, no creo que haya una relación entre el monólogo y una expresión «pura y auténticamente» femenina, ya que supone una tesis cuando menos vacía y peligrosamente binaria. No obstante, el monólogo sí que formó parte de una manera de transmitir la realidad vista desde cada dramaturga, de expresar inquietudes personales y de denunciar la situación de la mujer porque el monólogo se presenta

como forma de representación para mostrar aquella subjetividad femenina por la cual se está luchando: las mujeres toman la palabra, se dan voz a sí mismas, se muestran solas en el escenario, se ponen en escena y, sobre la argumentación de su situación personal, vista desde su propia perspectiva, exhortan al diálogo. El monólogo ¿una realización teatral de los *gender-studies*? (Adler, *¡Háblame!* 133).

De acuerdo con Heidun Adler, que analizó la situación del monólogo en las dramaturgas latinoamericanas, parece razonable pensar que este subgénero teatral permite materializar las ideas del movimiento feminista.



Algunos ejemplos de monólogos escritos entre los años ochenta y principio de los noventa son *Personal e intranferible*, de Carmen Resino; *Tres idiotas españolas*, de Lidia Falcón; *A palo seco*, de Carmen Martín Gaité; *Yudita*, de Lourdes Ortiz; *El laberinto*, *La certeza*, *La declaración* y *La llamada*, los cuatro de Luísa Cunillé; *El espejo* e *Y ahora... suegra de*, de Julia García Verdugo; los significativos monólogos con nombres de mujer *Amalia*, *Isabel*, *Purificación*, *Remedios* y *Sonia*, de Pilar Pombo; *¿Tengo razón o no?* o *Allá él*, de Concha Romero; o *Un problemilla*, de Charo Solanas. Los dos monólogos objeto de estudio son *La fosa*⁶ y *La defensa*, escritos en 1986, de Maribel Lázaro.

3. LA FOSA Y LA DEFENSA, ¿MONÓLOGO, SOLILOQUIO O MONODRAMA?

Hasta este momento, se ha empleado el término «monólogo» sin ninguna precisión previa, ya que, según la tesis de Carole Lauzière (*Monólogo*), resulta un término difuso pero preciso para englobar las especificidades que encierra este término: soliloquio, aparte, monólogo interno, monodrama o unipersonal, entre otros. *Sensu stricto*, el monólogo, según Pavis (*Diccionario s.v. monólogo*), sería el hecho teatral de hablar consigo mismo, por lo que se caracteriza por la fuerte convención que se genera en torno al estatismo, la inverosimilitud y la artificiosidad inherentes al monólogo. No obstante, el mismo Pavis plantea que con «monólogo» nos referimos a una diversidad de piezas en donde la palabra la toma un solo personaje. El «soliloquio», sin embargo, se define como la profundización filosófica o moral del yo para con un conflicto de gran envergadura (Pavis, *Diccionario s.v. soliloquio*). Así pues, se puede concluir que *La fosa* y *La defensa* no responden a todas las características del monólogo ni del soliloquio, aunque algunas escenas sí podrían definirse mediante estos términos. Es más, Egger (*Écriture féminine* 191-192) apuntó que se cumplen todas las funciones dramáticas del monólogo que propone Pavis: el monólogo técnico para evocar el pasado con el que Greta de *La fosa* y Ana de *La defensa* recuerdan idílicamente su vida (con el amor correspondido del letrado y el feliz matrimonio con Juan, respectivamente), el monólogo lírico en que los personajes poetizan desde la emoción y revelan confidencias (Greta tiende a la nostalgia y a la repugnancia, mientras que Ana indaga en sus emociones desde una locura descarnada) y el monólogo de reflexión y/o decisión en que los personajes desarrollan sus intenciones (Greta espera a su antiguo amor con el fin de dejar a Max-Maxi y Ana espera que la liberen del psiquiátrico en donde la ha abandonado su marido Juan).

⁶ Maribel Lázaro, en el número de enero-febrero de *Primer Acto*, declaró: «Ahora estoy en una serie de monólogos, el primero de ellos ya terminado hace un mes, que formará parte de una trilogía, en principio» (Herraiz, *La confrontación* 71). Si tan solo llegó a escribir dos, todo parece indicar que *La fosa* fue el primero en ser escrito, ya que el manuscrito de *La defensa* que conserva la Fundación Juan March está fechado el 13 de abril de 1986.



Si bien «monólogo» y «soliloquio» denotan monologismo en una fusión convencional entre emisor-receptor del mensaje, las piezas de Maribel Lázaro se definen por su claro dialogismo al dirigir la elocución del personaje a otro. De hecho, O'Connor (*Monólogo* 91) destaca esta falsa elocución monologal como característica en las dramaturgas de los ochenta, puesto que «este monólogo/diálogo sugiere una validación del demostrado deseo de la mujer para unirse a algo, de estar “conectada”». Así, el personaje habla con un interlocutor contrapersonaje, pasivo, latente o encubierto. Es más, a este valor en las dos piezas de Lázaro se suma la acción dramática que rompe con el estatismo del monólogo.

Por todas estas razones, el concepto «monodrama» parece englobar, no sin controversia, la definición más certera de las piezas analizadas. Para Pavis (*Diccionario s.v. monodrama*), se trata de una pieza de un solo personaje o de un solo actor en la que se indaga en lo íntimo y lírico. Sin embargo, Gómez de la Bandera (*Contribución* 166) lo concibe como una obra en que un solo personaje habla, es decir, porta la palabra, y otro escucha, esté o no en escena. Esta investigadora señala que la codificación dialógica de la pieza permite la aparición del silencio como respuesta dramática e incluso motor de la acción dramática, como se puede observar en diversos fragmentos de *La fosa* y *La defensa*. Lauzière (*Monólogo* 4) destaca la presencia de otros personajes (incluso encubiertos), el diálogo y la acción dramática como características del monodrama. Según estas definiciones, por tanto, las piezas de Lázaro se pueden clasificar como monodramas en los que la autora, en un claro acto de querer comunicar a sus personajes con su entorno, juega conscientemente con «le dialogisme du monologue en s'adressant successivement à Dieu puis à elle-même» (Egger, *Écriture féminine* 190).

En *La fosa*, Greta se dirige tanto a Max-Maxi (el hombre perro) y a quien está al otro lado del teléfono, aunque intuimos que no hay nadie al otro lado, como a un espejo o a una fotografía, elementos de su entorno que simbolizan la espera y el paso del tiempo. Este contexto, que evoca la inexorable decrepitud y la muerte que acecha, permite, por supuesto, el reflexionar y hablar para sí de la protagonista. En *La defensa*, sin embargo, Ana posee más direcciones en su discurso: se dirige al médico, cuya sombra vemos al final; a su marido Juan, que nunca ha ido a visitarla al psiquiátrico; a su compañera Consuelo, oligofrénica que espera a su novio (se trata del único personaje que entra en escena); al público, que dramatiza para concebirlo como jueces bajo los vocativos de «vuecelencias» o «excelencias»; y a un espejo, nuevamente, que facilita el viaje interior sobre su vida.

Como comenta Adler (*¡Háblame!* 125-126), el monólogo genera una dialéctica entre la presencia visible y la imaginaria, esto es, lo que se observa en escena y lo que crea el espectador según el discurso. Maribel Lázaro juega de una manera magistral en sus dos piezas con estas dos presencias porque los receptores se sugieren, se intuyen, se verbalizan, pero, con excepción de Max-Maxi en *La fosa* y Consuelo en *La defensa*, como público no tenemos seguridad ante lo que vemos, desconocemos si es real o no o si estamos dentro de la mente de las monologantes. Esta confusión, curiosamente, ratifica la idea de Adler (*¡Háblame!* 125) de que la realidad «es amiga o enemiga» en el monólogo tanto para el personaje como para el público.



Ha de destacarse que la dramaturga trabaja esta relación desde la confusión de dos personajes bajo el signo de la locura: Greta se presenta como una alcohólica que Max-Maxi ha sacado de un psiquiátrico y Ana, desde un psiquiátrico, defiende estar jugando a hacerse la loca. Egger (*Écriture féminine* 187), recogiendo una idea que Díez Borque expuso en «Presencia-ausencia escénica del personaje», esboza una estrecha relación entre monólogo y demencia. Egger (*Écriture féminine* 192), además, afirma que el monólogo se presenta como «la modalité la plus adéquate pour mettre en sc ene le d esordre  emotionnel et cognitif d'une consciencie féminine». Por esa razón, dentro de la estética expresionista y provocadora de Maribel Lázaro, la teatralidad como locura y la locura como teatralidad caracterizan a la falsa elocución monológica de Greta y Ana. Es más, Maribel Lázaro simula presentarnos a dos locas que, como en la tradición teatral, pueden tomar la palabra sin riesgo porque ya están fuera de las normas sociales. Sin embargo, consciente o inconscientemente, está convirtiendo lo más íntimo, el monólogo consigo misma, en un artefacto político que visibiliza cómo se siente el personaje femenino ante la espera de un amor que nunca llegar , trasunto de la experiencia de la mujer al expresar sus sentimientos en p blico⁷.

4. DENUNCIA, AUTORRECONOCIMIENTO Y ANULACIÓN DEL DISCURSO EN LOS MONODRAMAS DE MARIBEL LÁZARO

El monólogo en la dramaturgia de mujeres en España, según Serrano (*Dramaturgia femenina* 569), ha tendido a reflejar «el momento de una vida o la confesión de un espíritu atormentado», lo que explica la máxima actualidad de las piezas (en un *aquí y ahora*) cuando se profundiza en problemas individuales o sociales directamente conectados con el patio de butacas. Si a ello se suma la interpretación de O'Connor (*Monólogo* 91), quien consideró el monólogo como un vehículo de aprendizaje y conocimiento, se advierte una clara relación entre monólogo y actualidad. Por ello, como se ha expuesto, Maribel Lázaro conecta con postulados feministas y con una intención de reivindicar y denunciar a través de la palabra tomada por el personaje femenino. Espín Templado (*Teatro de denuncia* 70) señala que, en la dramaturgia de Lázaro, ya en la construcción de personajes marginales, débiles y aislados se observa un proceso de emancipación del colectivo oprimido. No obstante, a continuación, trataremos de disertar sobre el proceso de introspección, de toma de consciencia y autorreconocimiento que se produce en los monodramas de Lázaro.

Sin duda, la máxima feminista de la segunda ola que mayor calado ha tenido, incluso en la actualidad, es «lo personal es político». Esta idea, expuesta por Carol

⁷ De manera similar a Carol Hanish, Maribel Lázaro parece ratificar que lo personal es también político. Curiosamente, la activista Carol Hanish criticó, con toda lógica, la visión de los grupos de mujeres que se reunían para cooperar, compartir y deconstruir, pues solían denominarlos «therapy» como si estuviesen desahog ndose de todo lo que sufrían por ser mujer. Puede ser que Carol Hanish a sus grupos y Maribel Lázaro a sus personajes los lleven a terapia, pero a una terapia política.



Hanish (*Personal*), se sustenta en que la experiencia de la esfera privada es también un asunto de la esfera pública, ya que también se sufren las estructuras patriarcales en las relaciones intrapersonales. Por esa misma razón, el concepto de espacio, fundamental a su vez en el teatro, cobra una vital importancia en nuestro estudio porque supone el contexto de los personajes de Lázaro. En cuanto a la concepción del espacio dramático, no se encuentra ninguna indicación en el texto espectacular, pero es de suponer que se pensó para una escena cerrada y frontal en que el espectador y el actor estuviesen separados. Sin embargo, la distancia actor/espectador parece reducirse por la propia esencia del monólogo, que parece ser dicho para nosotros. Es más, en el caso de *La defensa*, el público se dramatiza, por lo que Maribel Lázaro presenta un peculiar interés por mantener al público cerca del discurso de sus personajes. El decorado se concibe, al menos en la propuesta dramaturgica, como una escena fija que siempre representa lo mismo: un interior de hogar, en primer término, y una escombrera donde Max-Maxi cava una fosa, en segundo término, en *La fosa*; y una habitación de psiquiátrico con espacio de proyección en *La defensa*. En cuanto a la luz, son pocas las indicaciones en ambos textos, aunque se tiende a una baja intensidad y a un predominio del oscuro sobre el blanco, sobre todo en la sombra del doctor con que acaba *La defensa* con un valor semejante a la acción final de Max, que «se lanza a la penumbra» (Lázaro, *La fosa* 37). Por tanto, la simbología en torno a los signos del espacio parece clara: los personajes se envuelven en una atmósfera de aislamiento y de pesadumbre que marca el sentido reivindicativo de la dramaturgia de Maribel Lázaro. Los personajes viven en una perpetua oscuridad de la que no pueden escapar. Este cariz asfixiante refuerza, por tanto, la presencia de la esfera privada en que se mueven Greta y Ana, cuya misión consiste en mostrar lo personal ante el público y, por tanto, convertir en político su monólogo ante el sufrimiento y la derrota de dos mujeres locas por esperar el amor.

Si a la concepción espacial se añade el discurso crítico de Greta y Ana, se confirma el carácter reivindicativo de las piezas, aunque no sea en el sentido que se le suele dar al concepto «teatro político», y que cabría revisar a la luz de los estudios de género. Así, por ejemplo, Ana en *La defensa* critica el paternalismo de la sociedad en que ella, por sí misma, no puede ni sabe hacer nada, claro símbolo de la limitación social del género femenino, su valoración como inferior y la educación de la mujer: «Soy una mujer a la que se intenta convencer de que fuera de estas paredes está irremisiblemente perdida, porque es incapaz de vivir en el mundo con normalidad» (Lázaro, *La defensa* 2). Destaca la relación de Ana con Greta, que también advierte la pérdida de su ser, el no encontrarse a menos que aparezca el elemento masculino: «Max, tú me has visto sonámbula y perdida rebotar en las paredes de un hospital para locos» (Lázaro, *La fosa* 30). Ana y Greta, como el personaje de *Birth-day* (1942), de Dorothea Tanning, parecen inquietas ante miles de puertas que se abren hasta el infinito sin ninguna salida ni fin.

Por eso, en estas dramaturgias, se observa una necesidad de definición, de autopercepción y, en el sentido que le dio Adrienne Rich (*When we dead*), de revisión y reescritura de la identidad. Estos procesos, de clara factura feminista, nacen de una necesidad de emancipación de los personajes femeninos, que, supeditados en todo momento a los masculinos, no pueden subvertir el orden patriarcal. No pue-



den «quebrar las estructuras convencionales, alienadas», lo que adquiere un peculiar sentido porque, si Maribel Lázaro era consciente de esta necesidad, también nos confirma que «toda obra de teatro comporta un reflejo ideológico» (Ortiz, *Horizontes* 17); en estos monodramas, feminista. Serrano (*Hacia una dramaturgia* 356) afirmó que *La fosa* era un ejemplo de lucha por la libertad y, quizá, no sea desacertada si leemos a Greta y a Ana como conquistadoras de su palabra, de su identidad y su liberación, como si se conquistaran para sí mismas. Ana reivindica: «Yo no nací una persona. ¡En serio! Nací un monstruo, sin brazos, ni lengua, ni por supuesto cabeza. Nací una mujer» (Lázaro, *La defensa* 8); o Greta afirma sin convencimiento: «Me siento una persona. ¿Comprendes, Max?» (Lázaro, *La fosa* 18). Ninguna de las dos puede sentirse persona⁸, ni mucho menos mujer porque serlo comporta ser un monstruo. Por eso, Ana mata a su marido y expone al tribunal psiquiátrico del que depende su puesta en libertad: «¿A quién tenía que dar cuentas? ¡Era una mujer libre! ¿Comprenden? ¡Una ama de casa mayor de edad!» (Lázaro, *La defensa* 17).

Estas dos mujeres locas y perdidas, además, sufren la espera. En *La fosa*, Greta está «completamente loca por un amor que se fue de mi vida como los ladrones desaparecen del lugar donde han robado» (Lázaro, *La fosa* 28); por ello, escucha música para evadirse porque «disuelve el instante de la espera, lo disfraza» (Lázaro, *La fosa* 17). Destaca, dentro del espacio sonoro, el canto de sirenas que recuerda al mito de Ulises y no parece baladí, pues es más que probable que detrás de Greta se esconda una reflexión sobre la mujer que espera a que ocurra algo, a la mujer que teje y desteje. Esta inquietud por Penélope preocupó y preocupa a otras dramaturgas, como se observa desde *Ulises no vuelve* (1974), de Carmen Resino, a *La batallista* (2015), de Aranza Coello. Ana, después de matar a su marido Juan, espera a que venga a visitarla, le recrimina que no venga y le reclama que al menos venga alguna visita. Consuelo, su compañera, la oligofrénica playera, también espera a su novio. Así, Maribel Lázaro visibiliza el silencio violento al que están sometidos sus personajes dramáticos. Aunque hablan frenéticamente, sin ningún freno, a veces vulgarmente, con un estilo mordaz y directo, todas parecen trazadas por el mismo destino: esperar silenciosamente a que nunca ocurra lo que desean. Esto confirma que el monólogo, como apuntó Pierre Taminiaux, es «une acte d'épuisement de la parole» (Lauzière, *Monólogo* 22) y que Ana y Greta son construidas como logorreicas (Egger, *Écriture féminine* 192).

La violencia silenciosa que se ha analizado, sin embargo, se convierte también en una explícita violencia conyugal e incluso física. O'Connor (*Dramaturgas españolas* 52) apuntó con certeza que la aparición de la violencia en la obra de Lázaro era justificada, precisamente para censurarla. Es decir, concibe el personaje femenino para plasmar los problemas de la mujer en el espacio privado y las múltiples violencias sobre ellas, tales como la del amor tóxico, la violencia médica a través del discurso de la mujer/loca o patrimonial (Ana se queja de no tener dinero y

⁸ Resulta interesante cómo Lázaro se sobrepone al binarismo de género: Ana y Greta quieren ser personas.



decisión sobre él, aunque sea para gastarlo en las tragaperras). Cuando Lipovetsky (*Tercera mujer* 23) habla sobre las relaciones amorosas, comenta que el feminismo de las últimas décadas del siglo xx prioriza lo sexual frente a lo sentimental como proceso de deconstrucción y reivindicación del placer de la mujer y critica la visión del amor como locura para desmontarlo. Las piezas de Lázaro, sin embargo, refuerzan la visión patriarcal, sobre la que ironizan, y aplican una estética expresionista con el fin de incomodar al público e invitarlo a reflexionar. Greta en *La fosa*, por ejemplo, confiesa: «No pudiste refrenar tus instintos de bestia y me violaste en mitad del silencio. Fue entonces cuando me fijé en ti. Como la misma droga que me inyectaban, te metiste y me salvaste» (Lázaro, *La fosa* 30). El cuerpo de la mujer se concibe, por tanto, como espacio de placer sexual para él y su violación, como formulación de amor para ella. Egger (*Écriture féminine* 185) insiste, por ello, en que su relación evoca una dimensión sadomasoquista que se corresponde, en última instancia, con la toxicidad del amor. De la misma manera, en *La defensa*, reflexiona sobre la maternidad y la mercantilización del cuerpo femenino como productor de hijo. De hecho, Ana confiesa haber matado a su marido porque no quiso tener más niños después de su primer aborto porque la mujer no es «como si una fuera una máquina» (Lázaro, *La defensa* 8).

Todo este proceso de denuncia, sin duda, entra en conexión con el feminismo, pero también la exploración del yo ratifica la idea de lo personal como político. Carol Hanish (*Personal* 77) declaró: «I refuse to go out and 'produce' for the movement. We had a lot of conflict in us». Las protagonistas de Maribel Lázaro parecen experimentar un autorreconocimiento y una autoexploración profunda que da cuenta de su consciencia de su ideario, sobre todo en *La fuga* o *Humo de Beleño*: «In order to live their lives free of persecution, [they] have chosen to live on the margins of traditional society» (Roberts, *Female power* 96). Así, con el monólogo, Ana y Greta adquieren el privilegio de la voz y la palabra de los que habló Cixous (*Risa de la medusa* 54-55), por lo que con su discurso se «materializa carnalmente lo que piensa[n], lo expresa[n] con su cuerpo». Así como «solo cuando las mujeres pudieron asumir su identidad, pudieron expresarse en el teatro, que es un arte social y colectivo por excelencia», como concluyó acertadamente Griselda Gambaro (*Es posible* 20), la autodefinición de Ana y Greta se opera de manera pública en cuanto teatral. Ellas se autorreconocen para que también se produzca una búsqueda interior en el público, pero también como un proceso de llevar a la esfera pública el proceso de autodefinición.

En este proceso, destaca la relación del personaje con el espejo. Si bien en el caso de *La fosa* se trata de un accesorio, en *La defensa* parece parte del decorado. En cuanto a su significación, Cirlot (*Diccionario s.v. espejo*) indica que se relaciona con la imaginación, con la conciencia y con el pensamiento, por lo que es un «órgano de autocontemplación y reflejo del universo». Egger (*Écriture féminine* 186) concluye que es un mecanismo para que Greta pueda hablar consigo misma y para indicar que se está preparando para lo que va a suceder, lo que genera una máscara sobre el signo de la máscara anterior del personaje. En contra de la primera interpretación, no parece que el espejo sea en ninguna de las dos obras una justificación para hacer verosímil el hablar para sí, ya que lo hacen sin necesidad de estar delante del espejo.



De acuerdo con la segunda, Lázaro juega con el espejo en el caso de Greta para que esta se maquille, elabore una máscara –tanto como signo teatral cuanto como símbolo– de lo que no es, se vuelve una burda representación del engaño que refuerza el lenguaje expresionista que emplea. Es más, dirá «una cara saludable, una pierna saludable... una mente intacta» (Lázaro, *La fosa* 15), cuando es consciente de que esa no es ella, sino el producto de su idealización. En el caso de Ana, también aparece la parodia sobre la mala situación que vive y emprende una nueva arista al sentir que no está completa, que no es ella porque no reconoce su rostro, su identidad: «¡Un dibujo recortado! Siempre que miro (Hace burla al espejo) Y no tengo cara porque me la han pisado. Una apisonadora de caballos» (Lázaro, *La defensa* 8). En ambos casos, el personaje hace un ejercicio de autorreconocimiento en el que, paradójicamente, no se reconoce porque el espejo da una falsa imagen de sí, las que ellas proyectan o han tenido que proyectar por el decurso de sus vidas. Su reflejo es la burla de su rostro y, en cierta medida, la verdad sobre su pérdida de identidad.

Como advierte Lauzière (*Monólogo* 24), el monólogo tiende a la «polarización», lo que favorece la concepción en polos semánticos de los personajes y los signos teatrales: fuera/dentro, luz/oscuridad; público/actriz; cordura/locura; vida/muerte; hombre/mujer; Max-Maxi/Greta; letrado/Greta; Juan/Ana; médico/enferma, entre otros. Probablemente el esquema en torno al que se distribuyan semánticamente sea poder/sometimiento. De esta sistematización se extrae una clara conclusión: en el plano del sometimiento se interrelacionan los significados de oscuridad, actriz, locura, muerte, mujer, Greta, Ana y enferma que confirman una creación negativa de las protagonistas femeninas. Sin embargo, en el caso de *La fosa*, se podrían incluir los polos semántico animalidad/humanidad y perro/ángel, que dotarían a Greta de cualidades positivas en relación con el hombre como primario y violento y reforzaría la idea de que Lázaro hereda una visión esperpéntica que tiende a ridiculizar y extremar a sus personajes (eso sí, desde una cercanía que no tuvo Valle-Inclán). De la misma manera, en el caso de *La defensa*, se pueden advertir los polos afirmación/negación y acusación/defensa, por lo que en el plano de Ana se añadiría la negación y la defensa como signos de reafirmación de la lucha del personaje por demostrar que la locura es solo un juego.

Según este eje semántico que advertimos en las dos obras, se puede afirmar que Maribel Lázaro niega la liberación de sus protagonistas. Este hecho se puede comprobar en el final de ambas piezas: Greta es enterrada viva en la fosa y Ana vuelve a ser internada en el psiquiátrico. De esta manera, la denuncia y el proceso de autorreconocimiento se ven invalidados, y sus discursos anulados al no triunfar, lo que genera un restablecimiento del sistema. Como apuntó Candyce Leonard (*Women Writers* 253), en las dramaturgias de mujeres en los ochenta «their characters show a rejection of, but not a release from, male authority». No obstante, el humor mordaz, la provocación, el expresionismo y la teatralidad propios de la estética de Lázaro advierten también una clara intención de dar cuenta de que, como mujeres, no pueden ir más allá porque el sistema lo impide. *La fosa* y *La defensa* se convierten, así, en «la métaphore d'une impossible diction du féminin» (Egger, *Écriture féminine* 193).

Según nuestra propuesta, Maribel Lázaro entraría en conexión con los postulados de la tercera ola feminista, que se situaría a comienzos de la década de los



noventa, unos años más tarde de la escritura de estas obras. Así, Lázaro propone dos protagonistas femeninas planteadas a partir de lo que Lipovetsky (*Tercera mujer* 213-221) considera «la primera mujer o la mujer despreciada» con algún atisbo de la «segunda mujer o exaltada». Sin embargo, su anulación discursiva final parece apuntar a la necesidad de indagar en el ser como individuo y construir una sociedad que permita, como apuntó Lipovetsky (*Tercera mujer* 220), «tanto para un sexo [mejor género] como para el otro, el reinado del gobierno de sí, de la individualidad soberana que dispone de sí misma y de su futuro, sin modelo social rector». Solo así Greta y Ana podrían ser concebidas como «la tercera mujer o intedeterminada».

5. CONCLUSIONES

Tras este análisis, se puede llegar a unas primeras conclusiones que sirven para continuar investigaciones en esta dirección. De manera general, se advierte una necesidad de continuar estudiando la producción de monólogos en la escena española, tanto de hombres como de mujeres, desde una perspectiva de género. Así se entenderán las convergencias entre la teoría feminista y la praxis teatral, a pesar del rechazo generalizado de las dramaturgas a considerarse feministas por verlo como una limitación para con el arte. Es más, los monodramas de Maribel Lázaro se presentan como un claro ejemplo de esta suerte de síntesis. En cuanto a la concepción de los monólogos, se necesita una mejor calificación y precisión terminológica (monólogo, soliloquio, monodrama, monólogo interior, drama unipersonal) que puede ser objeto de futuros estudios y de una relectura del monólogo sin reproducir el tópico de que se trata de una expresión de lo íntimo propia de la escritura «pura y auténticamente» femenina.

En cuanto a *La fosa* y *La defensa*, destaca el carácter dialógico, lo que genera una compleja diversidad de receptores que codifican las protagonistas dentro del nivel intradramático al que se ha de sumar al público dramatizado. En estos monodramas, existe una relación entre la elección del monólogo por artificiosidad y la teatralidad de la locura, que vertebra ambas propuestas de Lázaro, y que es rastreable en otras piezas de dramaturgas de los ochenta. Asimismo, resulta interesante la actualidad temática y contextual de la obra que suele propiciar el monólogo, ya que permite a Lázaro trabajar sobre temas de actualidad en su época, como la concepción de la mujer en su tiempo y el amor romántico.

Como manifestación de un teatro comprometido, los dos monodramas sintetizan la máxima feminista de Carol Hanish «lo personal es político», cuya aplicación probablemente intuitiva atraviesa las piezas. Así pues, la esfera pública se materializa en el público y la esfera privada en el espacio dramático: las protagonistas están en el interior de una casa en *La fosa* y de un psiquiátrico en *La defensa*. Por consiguiente, todos los signos del espacio (concepción del espacio, decorado, accesorios y luz) potencian la idea de aislamiento y frustración. Además, las protagonistas denuncian abiertamente el concepto de «mujer» y sus implicaciones; el paternalismo que viven en detrimento de su emancipación y empoderamiento; la violencia médica, patrimonial, física o de género; la mercantilización del cuerpo femenino y



la maternidad; y la espera por el amor y por un hombre que les cambie sus vidas. Las protagonistas también profundizan en el yo y buscan redefinir la identidad femenina. Por eso, se produce un proceso de autorreconocimiento y autodefinición, cuyo signo espacial, nuevamente, parece fundamental: un espejo como accesorio en *La fosa* y un espejo como decorado en *La defensa*.

A pesar de esta exploración del personaje femenino desde una óptica reivindicativa, en los monodramas de Maribel Lázaro se da un proceso de negación de la liberación de las protagonistas y una anulación del discurso femenino como símbolo de la imposibilidad de un discurso triunfador de la mujer: los personajes femeninos de Lázaro, como la mujer, quedan solo relegados a la protesta en la esfera privada sin poder alcanzar la pública. Por tanto, la toma de la palabra no las hace libres, ni siquiera es un vehículo para que lo que denuncian se escuche. Por esa razón, las protagonistas se conciben como logorreicas que, al modo de las histéricas que inundaron los escenarios del siglo XIX, protestan exaltadas por su enfermedad: ellas pueden hablar porque son las locas.

En definitiva, con el análisis de los monodramas *La fosa* y *La defensa*, escritos en 1986, Maribel Lázaro concibe dos obras cuya vinculación con la teoría feminista parece patente. Aun así, existe una necesidad de releer desde una perspectiva de género los monólogos de otras dramaturgas de los ochenta, además de estudiar la obra publicada e inédita de Lázaro desde esta misma óptica. Solo así, en un proceso de re-visión, como apuntó Adrienne Rich, podremos entender el comienzo de la visibilización de la dramaturgia de mujeres en la escena española con el fin último de sacarlas del único lugar en el que nunca quisieron seguir: en el silencioso olvido.

ENVIADO: 22 de septiembre de 2019; ACEPTADO: 24 de julio de 2020



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

LÁZARO, Maribel. *La defensa (monólogo)* [ejemplar inédito mecanografiado], Madrid: Biblioteca Fundación Juan March, 1986.

LÁZARO, Maribel. *La fosa*. Madrid, Fundación Antonio Machado, 1990.

FUENTES PERIODÍSTICAS

ASOCIACIÓN DE DRAMATURGAS ESPAÑOLAS. «Las dramaturgas y los matices de la soledad». *El Público*, 45 (1987), p. 18.

OLIVA, María Victoria. «Las dramaturgas se asocian». *El Público*, 43 (1987), p. 41.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Heidrun. «¡Háblame! La técnica del monólogo», en ADLER, Heidrun y RÖTTGER, Kati (eds.), *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, 1999, pp. 125-134.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

DAVIES, Catherine. *Spanish Women's Writing (1849-1996)*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2000.

EGGER, Carole. «L'écriture féminine de la psyché: La fosa de Maribel Lázaro», en GRACIETE BESSE, María y MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadia (eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Francia: Editions L'Harmattan, 2004, v. 2, pp. 185-194.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar. «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1908-2000)», en ALMELA BOIX, Margarita, GARCÍA LORENZO, María Magdalena, GUZMÁN GARCÍA, Helena y SANFILIPPO, Marina (eds.), *Ecos de la memoria*, Madrid: UNED, 2011, pp. 53-72.

FALCÓN, Lidia. «El teatro feminista en España. Una reflexión a propósito de *Dones i Catalunya*». *Revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, 10-11 (1998), pp. 197-201.

FLOECK, Wilfried. «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en DE TORO, Alfonso y FLOEK, Wilfredo (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel: Edition Reichenberger, 1995, pp. 47-76.

GAMBARO, Griselda. «¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?». *Latin American Theater Review*, 3 (1980), pp. 17-21.

GÓMEZ DE LA BANDERA, María del Carmen. «Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

HANISH, Carol. «The Personal Is Political», en FIERESTONE, Shulamith y KOEDT, Anne (eds.), *Notes From The Second Year: Women's Liberation*, Nueva York: Radical Feminism, 1970, pp. 76-78.

HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991.

HERRÁIZ, Juan Pedro. «La confrontación». *Primer Acto*, 212 (1986), pp. 64-72.

LAUZIÈRE, Carole. *El monólogo en el teatro español desde los años setenta: un estudio sobre las funciones del lenguaje en un «nuevo» género dramático*. Montreal: McGill University, 1996.



- LEONARD, Candyce. «Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980s». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17 (1992), pp. 243-256.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar. *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang, 2018.
- ORTIZ, Lourdes. «Los horizontes del teatro español: nuevas autoras españolas». *Primer Acto*, 220 (1987), pp. 10-21.
- O'CONNOR, Patricia. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1988.
- O'CONNOR, Patricia. «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon». *Signs*, xv, 2 (1990), pp. 376-390.
- O'CONNOR, Patricia. «Solidarity and re-vision in the plays of two spanish “dramaturgas”: Maribel Lázaro and Pilar Pombo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xiv, 3 (1990), pp. 573-578.
- O'CONNOR, Patricia. «El monólogo y la mujer: una minimeditación». *Art teatral*, 3 (1991), pp. 91-92.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo». *Estreno*, 1 (1993), pp. 13-16.
- RICH, Adrienne. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», en *Lies, Secrets and Silence*, Nueva York: Norton, 1979, pp. 33-50.
- ROBERTS, Helen. «Female power and solidarity in *Un olor a ámbar* by Concha Romero, and *Humo de Beleño* by Maribel Lázaro», en HALSEY, Martha T. y ZATLIN, Phyllis, *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania: Estreno, 1999, pp. 95-100.
- RUSS, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Barrett/Dos Bigotes, 2018.
- SERRANO, Virtudes. «Hacia una dramaturgia femenina». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19 (1994), pp. 343-364.
- SERRANO, Virtudes. «La pieza breve en la última dramaturgia femenina». *Art Teatral*, 5 (2003), pp. 93-97.
- SERRANO, Virtudes. «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión». *Arbor*, 699-700 (2004), pp. 561-572.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2018.



