



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL TEATRO DE AUTORÍA MASCULINA. PROYECTO DE REPERTORIO ESCÉNICO EN LENGUA ESPAÑOLA (SIGLOS XX Y XXI)¹³¹

García-Pascual, Raquel
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
rgarciapascual@flog.uned.es

RESUMEN:

La comunicación, inserta en el eje temático del Congreso “La construcción y comunicación de las identidades de género a través de la literatura”, ofrece una propuesta de aportación transversal al estudio de la violencia de género en un repertorio de literatura dramática de autoría masculina. Toma como estudio de campo un corpus teatral obra de Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Jerónimo López Mozo, Luis Riaza, Jesús Campos, Ernesto Caballero, Sergi Belbel, Juan Mayorga, Rodrigo García y Fernando Aguilera, entre otros dramaturgos contemporáneos. Los títulos seleccionados son una muestra del posicionamiento que parte de nuestras Artes Escénicas vienen adoptando ante una concepción de la identidad masculina asociada a comportamientos posesivos y roles de dominación sobre la persona con la que se mantiene o ha mantenido una relación sentimental.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español siglo XX. Dramaturgos. Estudios de Género. Transversalidad. Violencia de género.

¹³¹ He realizado este ensayo en el marco del Proyecto I+D+i *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM 2009-09092), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

1. AGRESIONES POR RAZÓN DE GÉNERO EN EL TEATRO DE AUTORÍA MASCULINA. CONTEXTO DE ACCIÓN TRANSVERSAL

Los creadores convocados en este estudio escriben en lengua española y son figuras reconocidas dentro y fuera de nuestras fronteras en el ámbito de la escena. Han recibido los galardones más relevantes, sus obras se editan y estrenan en varias lenguas, son estudiados como figuras fundamentales de nuestro teatro contemporáneo en el ámbito docente del Espacio Europeo e Iberoamericano de Educación Superior y algunas de sus creaciones han dado lugar a importantes trabajos de investigación centrados en la representación de imágenes en la industria cultural (Vilches-de Frutos, 2008). Si bien sus autores pertenecen a estados y promociones distintas, ofrecen resoluciones escénicas muy diversas en sus producciones, han ensayado con múltiples formatos y en ocasiones han practicado programas que responden a objetivos no coincidentes, todos los títulos escogidos para este ensayo comparten, más allá de sus diferencias, una temática y un proyecto común: incluyen en sus obras escenas de violencia de género.

Cada uno de los documentos que ampliaremos en líneas sucesivas testimonia que estamos ante creaciones artísticas que pueden contribuir a la visibilización de este delito de forma efectiva. El análisis detenido de estos títulos permite pulsar la actitud de los autores ante los medios informativos en los que se difunden las estadísticas de maltrato, ante las novedades producidas en el ámbito legislativo y jurisprudencial, ante los informes periciales de profesionales expertos en medicina forense en casos de malos tratos ejercidos contra mujeres, ante las acciones emprendidas por profesionales de la seguridad ciudadana, la atención psicológica o la asistencia socio-sanitaria. El resultado de sus investigaciones ha cobrado notables dimensiones críticas y abre una vía de estudio interesante en relación también con sus audiencias, tanto al referirnos a los estrenos de sus piezas en pequeñas salas como a su presentación en grandes teatros. Como en el caso de las autoras dramáticas (García-Pascual, 2010), un acercamiento detenido a sus acciones dramáticas induce a afirmar que nuestra escena está respondiendo a esta demanda de primera necesidad con títulos que son expuestos ante públicos de muy diversa condición, que han podido ver a través de la mirada de sus personajes el fuerte arraigo que tienen estos malos tratos en roles culturales, sociales y estructurales. Al emprender su estudio comparado, la apuesta interdisciplinar puede ser idónea para que las Artes Escénicas recurran a herramientas teóricas aportadas por esferas de trabajo distantes sólo en apariencia, ya que en la transversalidad está la fortaleza de su acción integrada (Barrios / Rivas, 2007).

Desde esta transversalidad, quisiéramos mencionar que, en el ámbito jurídico español, junto a la aplicación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la *Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*, los ejes estratégicos implementados por las Comunidades Autónomas, los acuerdos adoptados en la negociación colectiva o la implantación de planes de igualdad en el ámbito empresarial y educativo están siendo acciones esenciales para articular iniciativas que actúen junto y más allá de las acciones positivas compensatorias. En el caso específico de la norma a la



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

que obliga la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de *Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, además de la asistencia y atención a las víctimas, se alude a aspectos tan decisivos como la prevención y la sensibilización en un amplio espectro de manifestaciones. Como medio de concienciación y de formación en valores, la industria cultural es uno de estos ámbitos que contribuyen a crear conciencia social, con especial potencia en un contexto como el escénico, en el que la representación de la obra se ofrece al público en directo, sin mediaciones.

El presente trabajo propone, desde esta perspectiva, un acercamiento a las Artes Escénicas contemporáneas que invita a poner en valor la utilidad de sus productos artísticos como canales que reprueban o no los malos tratos contra mujeres ante la mirada de un auditorio privilegiado, ya que logran llegar a un gran número de personas de diferentes latitudes, comunidades idiomáticas o estratos sociales. Partimos del supuesto mayoritario de que las muestras de teatro escogidas han atendido a esta lacra con fines críticos, aunque no obviamos que es posible anotar diferencias nada desdeñables en las construcciones e interpretaciones de los roles asumidos por los personajes en función del género y de la cota temporal en la que vieron la luz. Nos gustaría poner de relieve que, por razones políticas, de tradición académica, preferencias de elenco, de crítica y de público, estas piezas han sido objeto de numerosas menciones de profesionales del periodismo, de la edición, de la docencia o de la investigación. No obstante, es escaso todavía el número de trabajos que aplican una perspectiva sensible a la realidad de los malos tratos sufridos por las protagonistas femeninas de estas piezas. Paralelamente, echamos de menos en algunos panoramas críticos del periodo una tematización de cómo los tabúes que pesaron sobre las colecciones de literatura dramática, los galardones teatrales o los concursos de mayor prestigio, constituyeron un freno constante para que el maltrato de género haya llegado a ser sancionado en nuestros escenarios con la firmeza deseable. Para actuar como recurso eficaz ha de proyectarse en las tablas la condena de la relación sentimental que haga prevalecer modelos masculinos de dominación. Uno de los objetivos de este estudio es poner de relieve que han obtenido gran aplauso del auditorio numerosas obras que asumen precisamente el compromiso de que la mujer alcance, en todos los ámbitos –público y privado-, el respeto y el lugar que le corresponde. Invitamos a incluir dichas obras también, de forma sostenida y no sólo puntual, en el canon de la historiografía teatral.

En el caso específico de la violencia de género, nuestra experiencia con el estudio de las obras teatrales nos ha puesto sobre la pista de la incontestable relevancia que el tono humorístico puede tener como vehículo ayudante u oponente para que llegue a proyectarse un mensaje de aliento para las víctimas. El humor, que no la comicidad, es una constante significativa en muchos de los documentos escénicos trabajados, ya que una parte nada desdeñable de los espectadores de nuestras salas acuden a ellas en busca de este formato. Pensamos que tanto el teatro trágico como el humorístico, así como el contexto mitológico y el cotidiano, el rural y el urbano, el ambientado en el pasado y el presente, el formato espectacular o el escenario desnudo, el de un gran elenco actoral o el de un soliloquio, todos ellos son susceptibles de invitar a las víctimas a denunciar los casos de maltrato y de crear una conciencia de rechazo ante este delito.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

El periodo en el que centramos este estudio es la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Tenemos presente que en un medio como el arte escénico, en el que lo privado del universo propuesto por la comunidad creadora converge con el público en un mismo espacio y tiempo, en presencia, contamos con precedentes paradigmáticos de la visibilización de las agresiones a mujeres en las tablas en nombre de autor. *La Malquerida* (1913), de Jacinto Benavente, es quizá una de las obras más analizadas en este ámbito. Conocemos con esta pieza a un hombre controlador del estado de ánimo, de todos los movimientos, los círculos de convivencia y las relaciones sentimentales de su hija adoptiva, quien da nombre a la pieza. Posiblemente hemos sabido de esta obra desde que éramos adolescentes, es de dominio público que este autor es propuesto como lectura obligatoria en el ámbito de la Enseñanza Secundaria, conocemos que sus adaptaciones fuera en otras lenguas son numerosas y conocemos de ella memorables versiones filmicas, pero ¿habíamos prestado atención a que el tema central de la obra es la violencia de género? A través de esta literatura dramática podemos atender, como caso más emblemático, a la reacción de los autores escogidos a la llamada "indefensión aprendida" de la mujer (Maier/Seligman, 1976), uno de los principales signos de esta convivencia basada en la posesión y el control. El catálogo de referentes podría quizá ampliarse con propuestas como las ofrecidas en el próximo capítulo, en el que se presenta un proyecto de repertorio como propuesta de acercamiento. Antes de centrarnos en él, la apertura de este ensayo quiere ser también un homenaje a otras obras de teatro ocupadas de esta temática que han dado lugar a adaptaciones cinematográficas que, por lo memorable de su elenco, han eclipsado a la original pieza escénica. Sucede, entre otras muchas, con *Gaslight*, del dramaturgo británico Patrick Hamilton.

Gaslight se estrenó en Londres en 1938 con gran impacto mediático internacional, se mantuvo tres años en cartel en Estados Unidos y fue llevada a la gran pantalla en dos ocasiones con enorme éxito, en versión inglesa en 1940 con Thorold Dickinson y cuatro años más tarde a cargo de la Metro Goldwyn Mayer con dirección de George Cukor. De todos los montajes en nuestro país de *Luz de gas* –título con el que fue traducida– aludimos a una reciente adaptación de Juanjo Granda y Salvador Collado representada en octubre de 2010 en Huesca y en el Teatro Principal de Zaragoza. Público y crítica acompañaron a un argumento que desvelaba el acoso moral ejercido sobre una mujer por parte de su pareja. En la obra, el personaje de Jack se casa con Paula con el fin de heredar las posesiones de la joven. Calcula cómo aislarla de su entorno, confinarla en casa lejos de toda visita y manipular su realidad, incluso físicamente, al provocar ruidos en el desván, robarle objetos o reducir el suministro de gas para que las luces de la casa parpadeen y hagan que ella piense en fenómenos sobrenaturales. Logra con ello invalidar sus razonamientos, le hace dudar de su cordura y aprovecha sus crisis nerviosas como prueba de su supuesta inestabilidad mental. El marido no sólo insiste en que Paula tiene tendencias obsesivas, sino que inhibe toda respuesta sobre él y logra que dependa de su presencia. Busca controlar su voluntad para convertirla en su esclava. Sólo la agencia policial rompe este cerco de dominación, evidencia de que para la víctima de violencia de género es difícil salir por sí misma



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

del maltrato y necesita de la colaboración ciudadana especializada para emprender una posible huida del cerco alienante.

2. DE LA POSGUERRA A LA TRANSICIÓN: RUPTURA DEL SILENCIO UNÁNIME EN LOS CÍRCULOS CERCANOS A LA VÍCTIMA

En su primera y única obra breve, la tragedia en un acto *Las palabras en la arena* (1948), Antonio Buero Vallejo parte de la parábola bíblica de la mujer adúltera. El autor apela a un cambio de mentalidad en relación con la interpretación de la identidad de este personaje femenino, invitando a reconocer en el entorno más cercano lo que Walker (1979) ha denominado el "síndrome de la mujer maltratada". Frente a la efervescencia y epopeya de la figura masculina, presenta de ésta una de las más reprobables conductas de acoso. Asaf mata a Noemí no sin antes someterla a escarnio: "¡Ah, perra! ¡Yaciste con Marcio, el centurión de la torre Antonia! ¿Cómo pudiste tú pretenderlo, rata escuálida? ¡Lapidada debieras ser!" (Buero Vallejo, 1994: 66). Sigue a estas palabras su uxoricidio, tras el cual asaltan al asesino los remordimientos que nunca tuvo y no se le da posibilidad alguna de salvar su conciencia ni la de todos los maltratadores cuya actitud reproduce:

ASAF.- Él lo sabía. (*Pausa. Ellos se miran, inquietos.*) Me miró a los ojos, con los suyos, dulces y terribles, y entonces...

ELIÚ.- (*Casi adivinando.*) ¿Entonces?

ASAF.- Lo escribí. [...] (*Con la voz preñada de la más tremenda fatalidad, que es la que uno mismo se crea.*) "¡A...se...sino!" (*La sierva se arrodilla también, gimiendo. Los demás se incorporan con los ojos espantados, y el Destino pone su temblor en el grupo antiguo que rodea al hombre vencido.*) (Buero Vallejo: 1994: 68-69).

Fernando Arrabal incluye en *Fando y Lis* (1955) y en *Ciugrena* (1959) dos escenas de malos tratos. En el primer caso recurre como herramienta aliada al humor surrealista. Fando y Lis viajan por el desierto para llegar a la ciudad de Tar. Lis es parapléjica, por lo que es transportada en un carro durante una travesía en la que se nos retransmite con dureza la inclemente tortura del marido hacia ella. El dramaturgo logra sacar así a escena algunos de los códigos doblemente maltratantes a los que pueden verse sujetas las mujeres del medio rural, migrantes o discapacitadas víctimas de la violencia de género. En la segunda pieza, si Fanchu se muestra extrañado de que su mujer, Lira, se rebele contra la forma con la que él comercia con su cuerpo -"Cuando te desnudo para que re acaricien los amigos, siempre pones mala cara" (99)-, estamos ante una nueva forma de mostrar violaciones dentro de una pareja, crítica del antaño débito conyugal que no consideraba los abusos sexuales en el seno del matrimonio.

El código de honra que sentó las bases de nuestra literatura y nuestro teatro del Siglo de Oro ha causado también gran mella en las relaciones sentimentales plasmadas en la escena contemporánea. En el título del dramaturgo José Martín Recuerda *Ella y los barcos* (1952) una



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Madre abnegada justifica –por el qué dirán- que su marido la torture hasta dejarla ensangrentada con muestras de perdón no compartidas por la Hija, quien se enfrenta a su madre y la anima a escapar de las humillaciones constantes. En la obra del mismo autor *El caraqueño* (1968) conocemos a La Paula proponiéndole a El Emilio ser su acompañante en su regreso a América, dispuesta a aguantarle todo: “Para que veas el negocio que puedes hacer conmigo si me llevas” (50). Unas escenas después El Emilio fuerza a su padre al suicidio, en una nueva versión de Orestes, en esta obra enfrentado a su progenitor por haber maltratado a su madre hasta hacerla enloquecer:

EL EMILIO.- ¡Mientes! (*Silencio.*) La aborrecías. La matabas a desprecios. No le comprabas ropa. No querías que se sentara a tu lado. No perdonabas su culpabilidad. No supiste quererla en su desgracia. Que el mayor mérito hubiera estado en quererla perdonando. Un día y otro no podías resistir ni a ella ni a mí. Por eso nos fuimos. Por eso tuve que salvarla. ¿Sabes tú en qué cabaret baila mi madre ahora en Caracas? ¡En la habitación de un manicomio que yo le costeo! Cuando llego a verla me rehúye. Me aborrece. Por ella vivo y por ella volveré a Caracas.

(*EL PADRE se siente preso de un gran pánico*)

EL PADRE.- ¡Yo contigo! ¡Yo! ¡Llévame, Emilio! ¡Quiero ir con ella! ¡Ahora más que nunca!

EL EMILIO.- ¡Nunca la quisiste! (*EL PADRE, enloquecido, coge la navaja que EL EMILIO se dejó en la mesa y se da una puñalada.*) ¡Padre! (Martín Recuerda, 1971: 58).

Con conocimiento de la comunidad de vecinos y de los amigos más leales, sin disimulo alguno y justificando sus actos, en *La batalla del Verdún* (1961), de José María Rodríguez Méndez, el personaje de Andrés maltrata también a Carmela:

ANDRÉS.- A ver si te parto la boca antes de tiempo...

MANUELA.- No arméis lío, que no hay para tanto... Que aquí el personal es muy formal, no vayamos a dar el espectáculo... (AAT, 19).

(...)

CARMELA.- Y no hagas tonterías... Lárgate... Luego no quiero líos..., que ya estoy harta de defenderte...

¿Te acuerdas de lo que te dije el otro día, no? Pues ya sabes. El Andrés me ha cascado una vez por tu culpa... Y no lo va a hacer dos veces (Rodríguez Méndez, 2005: 299).

Con actitud crítica por parte del autor, pero no de sus personajes, en la obra sigue pesando que las injurias y palizas a una mujer han sido históricamente consideradas una falta en la esfera privada y no un delito público:

ANDRÉS.- Abre... Ábreme, que te mato.

(*En la terraza el matrimonio ahora rompe su mutismo.*)

PACO.- Mira, me voy a casa..., no sea que ese demonio de Andrés vaya a meterse con la Carmela...

MANUELA.- (*Sujetándole violentamente por el brazo.*) Que se maten... Tú no tienes por qué meterte en lo de los demás... Que se maten... (Rodríguez Méndez, 2005: 312).

Como en la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*, dos familias rivalizan en *Los Tarantos* (1962), de Alfredo Mañas, trasposición de la obra isabelina a una comunidad gitana barcelonesa con el objetivo de que tras los Tarantos y los Camisones el auditorio reconozca el conflicto de un país



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

enfrentado. En la escena séptima, Soledad visita al Camisón ofreciéndole en prenda a todos sus hijos para poder apalear al Picao en nombre de Juana, la víctima de sus malos tratos. Para denunciar estas torturas, el papel de coro –*alter ego* de la participación del entorno de la mujer maltratada- es fundamental en esta pieza. Gracias a su agencia se hace público que el embrutecido y pendenciero Picao, encaprichado con Juana, le infringe constantes palizas sin que su padre haga nada por ella. El código del honor mancillado vuelve a golpear con fuerza a las protagonistas femeninas de la obra. Tanto en éste como en otros documentos escénicos las implicadas no denuncian por varias razones: la dependencia emocional y económica, la carencia de recursos o la destrucción de la autoestima, minada por tantos años de exposición a desprecios.

Las ancianas protagonistas de *La pechuga de la sardina* (1963), *Mare Vostrum* (1966) o *Cronicón del Medievo* (1967), de Lauro Olmo, han llevado en silencio toda una vida de humillaciones y ninguneos venidas de sus parejas, conflicto de base también de *José García* (1973), del mismo autor. En esta breve pieza un hombre comunica al espectador sus intenciones de matar a su mujer. José califica a Lola de artefacto inservible, la cosifica, la animaliza y le dedica falsas demostraciones de cariño, cumpliendo con la espiral de contrastes de actitud propios de la violencia de género:

JOSÉ GARCÍA.- Por eso exijo, al menos a Lola, que cumpla conmigo. Y si le ordeno que vaya a cambiar los calzoncillos, ¡que vaya!

(Entra LOLA MARTÍNEZ y se queda mirándole. Él prosigue sin darse cuenta de la presencia de su mujer. Todos los demás, menos el PARROQUIANO X, se han puesto de pie.) Pero mi mujer es una inútil, un inservible trasto incapaz de rebelarse, de escupirme en la cara todo lo que me aguanta: todo lo que aguanto yo a los demás. Y sé que si un día esto sigue así, un día la mataré, o la dejaré tirada en cualquier rincón de nuestra casa. De esta casa hecha de rodillas y en la que resuena un monstruoso grito de gracias.

Descubre a su mujer [...] al fin la abraza frenético y mudo. Pasa unos instantes de hondo silencio. Luego, siempre abrazados, caminan hacia la salida seguidos, en absoluto mutismo, por los cuatro parroquianos (Olmo, 1991: 232).

Si muchos de los personajes masculinos de Francisco Nieva salen impunes de las violaciones que han cometido, en *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1968) Coronada se alegra de que su marido frecuente los burdeles para evitar mantener relaciones con ella, ya que es el único momento en el que no la somete a su rutina de abusos sexuales.

3. ARTES ESCÉNICAS DE LA TRANSICIÓN A LA ACTUALIDAD: VISIBILIZACIÓN DE NUEVOS ESCENARIOS DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Las agresiones contra las religiosas de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), de Domingo Miras, muestran otro de los espacios en los que puede tener lugar la violencia de género, un convento, detrás de cuyas paredes se ha mantenido el tabú alusivo a las posibles pasiones amorosas de sus integrantes. Su compañero de promoción Luis Riaza refleja una reacción violenta del personaje femenino en relación con los malos tratos ejercidos por un hombre a la que fuera o sigue siendo su compañera sentimental. En su obra *Medea es un buen chico* (1981), la protagonista es víctima de violencia de género y símbolo de la lucha por las libertades del individuo frente a las pautas de una moral social predominante. Es posible encontrar en este último sentido la interpretación del mito como motivo para una lectura comprensiva de la actuación de Medea (Nieva-de la Paz, 2005). Puede apuntalar esta idea la crueldad que numerosas figuras masculinas del teatro de Riaza muestran hacia mujeres de su entorno, como sucede en *La emperatriz de los helados* (1987), al enorgullecerse el Visitador de haber presenciado el estupro de una niña: "Como la muchacha seguía gritando, perforaron y desgarraron, no sin indudables esfuerzos, el otro orificio, cercano y más estrecho. A pesar del lacerante dolor, la muchacha no dijo nada de lo que se quería que dijese" (192-193).

Podemos reconocer en *Triángulo neumático* (1980), de Ángel García Pintado, un nuevo documento de rotundas sanciones al maltrato de género. Sitúa en un lecho conyugal, único espacio escénico, a un varón que establece un cortejo con una muñeca hinchable que simula ser su esposa. Él abusa de su voluntad hasta hacerla explotar, literalmente, en una desgarradora anulación física de la imaginada amante de goma:

ESPOSA.- Déjala. Estás aún a tiempo. Empezaremos de nuevo. Tú y yo, sin nadie por medio. Y todo este aliento me lo darás a mí.

MARIDO.- (*Extrañado.*) ¿De nuevo? ¿Otra vez los viejos tiempos, los métodos clásicos?

[...] (*La mujer enrojece más.*)

MARIDO.- Degollando mil prejuicios..., como San Jorge.

(*La mujer resopla.*)

MARIDO.- Para que pudieras ir por la vida sin balbuceos.

(*La mujer se tapa los ojos.*)

MARIDO.- No hay peor vicio que la ingratitud.

(*La mujer gime, moquea.*)

MARIDO.- Ni peor ingratitud que tu rostro de gallina (García Pintado, 1980: 71-73).

En la primera escena de *Carícies* (1991), de Sergi Belbel, relación de diez encuentros encadenados, el personaje de la Mujer Joven hace ver a su pareja que la relación está abocada al fracaso y que no está dispuesta a tolerar sus insultos, pero su intento de rebelión recibe como respuesta una brutal paliza con la que él espera recordarle quién ha impuesto el control sobre los dos:



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

MUJER JOVEN. Tenemos mucho que decirnos, todavía, lo sabes perfectamente. (...) Me ofende, me angustia, me duele, y me duele verte así, verme así, vernos así, llenando con vanas palabras todos estos vanos momentos de silencio, y luego los insultos, tus insultos, porque es una injuria lo que acabas de decirme, me insultas, me injurias al decir que ya no tienes nada que decirme.

HOMBRE JOVEN. Perdón. Un momento.

MUJER JOVEN. ¿Por qué me interrumpes?! ¡¡Siempre me interrumpes cuando comienzo a... construir un... un discurso mínimamente coherente que sobrepase los... los monosílabos que tanto caracterizan nuestras charlas cotidianas!! (...) ¡¡No hay perdón ni momento que valga!! ¡¡Estaba hablando yo y seré yo quien siga hablando!! ¡A ver si empiezan a cambiar ya las cosas en esta casa de mierda, al menos en ésta!

Él la abofetea violentamente.

HOMBRE JOVEN. Cuando una persona pide perdón, se le perdona, se calla y se le escucha, ¿me entiendes? Y yo acabo de pedirte perdón sólo para hacer un breve inciso en tu... estupendo discurso tan explícito y coherente y voy a hacerlo, ¿me oyes?, ¡voy a hacerlo, voy a hacerlo, voy a hacerlo!

Él vuelve a abofetearla, aún más violentamente.

HOMBRE JOVEN. No he dicho que yo ya no tenga nada que decirte, ¿me oyes?

Vuelve a abofetearla, salvajemente.

HOMBRE JOVEN. He dicho que ya no tenemos nada que decirnos. No yo. No tú. He dicho: nosotros (Belbel, 1992: 14).

Representativa del compromiso de Alberto Miralles con la promoción de la igualdad de género es *¡Hay motín, compañeras!* (2001), en la que la población reclusa de un penal, sujeta durante décadas a maltratos, reclama su derecho a un trato digno (Vilches-de Frutos, 2000). Su introducción de un aparato televisivo como *leit motiv* es una forma de criticar que este medio sólo refleje la situación con un tono propio de las revistas de sucesos.

Quisiéramos detenernos ahora en uno de los títulos de autoría masculina más alabados por su sanción de la violencia de género en nuestra escena, *Ella se va* (2001), de Jerónimo López Mozo. La primera unidad escénica de la pieza define y descalifica la actuación de una asistente de Servicios Sociales que, lejos de ser ayudante de la víctima, se convierte en una oponente sin piedad:

ASISTENTE.- Verá. Mi opinión importa poco. La que cuenta es la de quienes han de juzgar la denuncia. Suponiendo que la crean, ¿qué espera que hagan por usted la policía o los jueces? ¿Qué le pongan escolta las veinticuatro horas del día? ¿Encerrar a su marido? ¿Durante cuánto tiempo? ¿Unas horas, una noche? A lo sumo, le impondrán una multa no demasiado elevada. Insuficiente para disuadirle de que la acose y la amenace. Y, si usted se esconde, hará lo imposible por encontrarla. Si el juez es muy severo, le prohibirá que se acerque a menos de cien metros. ¿Le prohibirá también que le llame a las cuatro de la mañana para insultarle? ¿Y qué si lo hace? ¿Quién se toma en serio estos castigos?

ELLA.- ¿Qué hacer entonces? (...) Ya he tomado buena nota de lo que se exige para presentar una denuncia por malos tratos. Traeré el correspondiente certificado médico. Puede que, además, deposite sobre su mesa unas bragas. Unas bragas rotas, claro. Desgarradas y llenas de manchas. ¿Cree que será suficiente para que la denuncia prospere? (López Mozo, 2002: 25).

Tras este encuentro, frecuente en numerosos expedientes de un pasado no muy remoto, el personaje de Ella regresa a casa, su marido intenta una reconciliación, pero ante la negativa de la mujer, él la abofetea, la insulta ("¡eres una puta!" 30), la martiriza ("estás hecha un adefesio") y



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

le dedica un "quizás llegue a perdonarte" a su esposa, que sale por la puerta en una intertextualidad con la última escena de *Casa de muñecas*, de Ibsen. Ella establece un monólogo con Nora y le confiesa que se ha quedado al lado de su marido sólo para que cambie "las palabras por hechos", es decir, para que deje una señal física de violencia en su cuerpo y poder así denunciarlo. Sucede en la escena IV -"su rostro muestra las marcas de quien ha sufrido una brutal agresión física. (...) Oculta sus ojos tras unas gafas de sol" (46)-, momento en el que Ella le envía a la Asistente las fotografías de su cara llena de moratones y le explica que está secuestrada en casa. El autor añade nuevos perfiles a la figura que no socorre a la agredida a tiempo, ya que la pieza se salda con el asesinato de Ella, su ocultación por parte de Él y las palabras de la joven ya muerta para inculparlo y recordar: "Quienes me conocen, jamás me han tenido por una mujer maltratada, y sin embargo lo he sido" (54). Ella era una editora y él un médico. Porque el maltrato, frente a prejuicios no atentos a las realidades, no entiende de lugar, de edad ni de estatus social ni económico.

Como muestra de que estas discriminaciones no deben darse con habitualidad ni tras una larga convivencia para que la denuncia sea interpuesta, ya que una agresión venida de una pareja temporal podemos referirla como probable caso de violencia de género, incluimos en este repertorio la obra *Noche de bodas* (2003), de Jesús Campos. Como refleja en ella el monólogo de una mujer que rememora su amargo primer día de casada, este maltrato puede darse desde el primer encuentro. El primer día de su luna de miel la cama quedó rota, el traje nupcial desgarrado; fue el primer episodio de las innumerables palizas que seguirían a esa noche. Es este un escenario frecuentemente no tematizado en otras obras de periodos anteriores, como era escaso también el número de personajes masculinos que ejercen violencia de género en edad adolescente o en edad muy avanzada, a pesar de que algunos estudios hablan de que el porcentaje de conductas violentas en el seno de las relaciones adolescentes alcanza niveles equivalentes a los encontrados en la población adulta (Cenizo/Moral/Varo, 2011: 264).

Las cotas de edad focalizadas son diversas como lo son los entornos situacionales. La violencia de género es tratada al modo calderoniano en el espacio de un cuartel por Ernesto Caballero en *Sentido del deber*, que fue estrenada en la Sala Ítaca de Madrid en 2005 por la Compañía Teatro El Cruce. Recuperó el mensaje de *El médico de su honra*, de Calderón, de la que mantuvo el argumento y los nombres. En el montaje, dirigido por el mismo Caballero, todos los personajes fueron representados por actrices. Reflejó la figura de quien cree cumplir su "deber" de mantener subyugada la voluntad femenina, al entender que se aparta del rol que la tradición reservó para ella. El texto dialogal recuerda que las agresiones anulan la voluntad de las víctimas, lección que Reyes espera transmitir a Gutiérrez -según Reyes, la fiera para ello ha de ser domada-:

REYES.- Autoridad.

GUTIÉRREZ.- No soy un hombre violento.

REYES.- Nadie habla de eso. ¿Por quién me has tomado? Me estoy refiriendo a otra autoridad. A una autoridad moral, vamos a llamarla así.

GUTIÉRREZ.- No le entiendo.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

REYES.- Yo también estoy casado. Respeto a mi esposa y ella me respeta. Respeto mis cosas donde ella no cuenta: el salir de caza, la peña de fútbol y los campeonatos de tute y de mus. (...) Cuando uno se casa tiene que aclarar que hay ciertas costumbres sagradas para uno. Sagradas. La esposa procura por todos los medios que las abandone. Y si lo consigue, entonces se aburre. (...) Si cedés empieza ese deterioro que los cursis llaman "crisis de pareja". (...) Hay que ser moderno sin capitular (Caballero, 2011: 81).

Obras como las precedentes manifiestan la trascendencia de que las víctimas logren aceptar que están siendo maltratadas, lo reconozcan ante otras personas y no sólo quieran salir, sino que puedan salir del cerco de agresiones, venciendo numerosos factores que han puesto freno antes a esa determinación. El que es hoy en día el autor más representado dentro y fuera de España, Juan Mayorga, escoge un título que sabe dar en la clave de este difícil proceso de huida. Su breve pieza *La buena vecina* (2011) rechaza que en la pareja se repartan roles de autoridad y su versión de *Woyzeck* -drama de Georg Büchner¹³²-, estrenada en marzo de 2011 en el Teatro María Guerrero bajo la dirección de Gerardo Vera, examina el comportamiento calculador de un personaje condenado a muerte por asesinar a su esposa. Sería relevante subrayar que, tras su estreno original en el Residenztheater de Múnich en 1913, esta obra de Büchner tuvo una lectura fundamentalmente marxista centrada en la lucha de clases, dejando al margen que uno de sus ejes argumentales es la violencia de género.

Puede establecerse una comparativa entre esta versión de Mayorga y la producción de Rodrigo García –dramaturgo argentino afincado en España- titulada *Acera Derecha* (1989), que analiza las relaciones de poder marcadas por el género a través de la distribución de papeles amo-esclavo. Del mismo autor, *Notas de cocina* (1995) coloca a dos hombres compitiendo por la misma mujer con estrategias de seducción tradicionalmente atribuidas al sujeto femenino. Hace de ellos esculturas petrificadas, tematiza prejuicios sexistas y ridiculiza el comportamiento de los hombres violentos. *Martillo* (1994), de García también, es una reescritura posmoderna de la historia de Agamenón y Clitemnestra, en la que dicho objeto simboliza el matrimonio y expresa de forma muy plástica que la asignación de un rol subordinado a la mujer sobre bases esencialistas de tipo biológico, moral, religioso y sociológico ha sido históricamente llevada al teatro a través de una mirada y una voz patriarcal. En estas obras los maltratadores tratan a las mujeres como objetos de su propiedad, ofrecen ante ellas y ante su entorno una imagen positiva de ellos mismos y a sus parejas o exparejas quieren convencerlas de que, para protegerlas y ayudarlas, han de infringirles castigos a su entender ejemplarizantes.

¹³² En España la obra se ha representado siempre con una gran acogida. En 1959 la dio a conocer Julio Diamante, posteriormente Gerardo Vera montó la obra con dirección de Juan Margallo y años después fue el responsable del espacio escénico en un montaje a cargo del director José Carlos Plaza.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

4. UNA CALA EN LA CARTELERA TEATRAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: APOYO INSTITUCIONAL A LAS VÍCTIMAS DEL MALTRATO

En febrero de 2002 subía a las tablas del madrileño Teatro de la Abadía *Defensa de dama* (2002), de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, bajo la dirección de José Luis Gómez. La obra se ha convertido en un emblema en una manera efectiva de abordar en escena el infierno de los malos tratos. Lo protagoniza María, aterrada ante el retorno de su marido Ulises desde un paradero más antiheroico que el del mito clásico, un centro penitenciario en el que ha cumplido pena acusado de agredir a su mujer. La estancia carcelaria no lo ha rehabilitado, ya que regresa con el ansia de posesión de siempre. Durante este tiempo, María ha cuidado de su padre, que ha abusado de ella desde niña, por lo que se plantea si es el momento adecuado para huir de una vida dedicada al cuidado de dos hombres que la han maltratado. Antes de mover ficha en legítima defensa, la "dama" decide, como en un juego de ajedrez, salvar la partida, que es su propia vida.

También bajo un formato humorístico –como indicábamos, humorístico y no cómico- es posible denunciar la anulación de la voluntad femenina como resultado de las vejaciones de una pareja o expareja. *No me des guerra*, de Rosa Victoria Gras y Rodrigo García, fue representada en marzo de 2002 en el Teatre Nou Tantarantana de Barcelona. En ella, una pareja que asiste al teatro para ver *Lisístrata*, de Aristófanes, se desdobra en diferentes personajes de la comedia griega para dar cuenta de esta estrategia de control del sistema de género como pretendida garantía de paz conyugal.

Sin salir del paradigma de los mitos clásicos y bíblicos, *Diosas del olvido* (2004), del brasileño Paulo Atto, fue un espectáculo coproducido con Palacio de Festivales (Santander-Cantabria), Ábrego Teatro y el Centro Internacional de Artes Escénicas (CIACEN) de Salvadde Bahía de Brasil, que estuvo de gira por escenarios de una docena de países con gran reconocimiento de la crítica. La pieza permite escuchar el silencio de las exiliadas, guardar la memoria de las desplazadas de la guerra y del hambre, de las emigrantes, oír la voz de heroínas anónimas. En ella toman la palabra el personaje de Liliith, la primigenia Eva, diversas divinidades y un amplio catálogo de mujeres ejemplares que revolucionaron la idea sobre el mundo femenino, desde María Magdalena a Fridha Kahlo, pasando por Juana la Loca o Juana de Arco. Pueblan la sala científicas, viajeras, filósofas o mujeres de Estado para plantear un mundo que intenta resolver antiguos y nuevos paradigmas femenino-masculino, público-privado, evolución-revolución o civilización-barbarie. El lirismo del texto y la fuerza trágica de las imágenes se acercaba a este largo historial de absurda exclusión, que ha impuesto la fuerza en el núcleo familiar y en las relaciones de pareja.

Si de nuestro legado cultural pasamos el testigo a obras teatrales que se han nutrido de crónicas de actualidad extraídas de fuentes periódicas podemos encontrarnos con documentos escénicos como *Ojos* (2004), de Gustavo Montes, estrenada en la Sala Janagah Espacio Audiovisual



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

(Madrid) con dirección de G. G. López. Inspirada en una noticia de prensa, escoge a personajes femeninos que se debaten entre enfrentarse a la realidad o hacer frente a una vida de apariencias. El espectáculo, a cargo de la compañía Teatro Hurgente (sic.) -cuya "H" expresa la visibilización de lo que permanece silencioso- ofrecía escenas con ausencia de luz, aspirando a subrayar la oscuridad en la que viven las víctimas de violencia de género y a tematizar el carácter gradual de este maltrato, en el que cada paliza no es un hecho puntual que no se va a repetir después de un perdón. Refleja que el arrepentirse por parte del maltratador, la conciencia del acto, no es garantía para ningún cambio de actitud.

El temor a que la insulte o la golpee en lugares visibles, a que la mate o a que secuestre a sus hijos es una reacción frecuente en las protagonistas femeninas de estas piezas. Simplificando mucho, podríamos destacar cinco actitudes prevalentes: resignación, defensa, huida, denuncia y, en menor lugar, deseo de tomar la justicia por su mano. En este último caso, *Café turc* (2004), de Rafael Ruiz Álvarez y llegada desde del Aula de Teatro de la Universidad de Granada, aborda la problemática del maltrato psicológico a una mujer que, tras la traición de su marido y un intento fallido de suicidio de éste, duda entre consumir su venganza matándolo o por el contrario hacerse cargo de su cuidado.

Con un símil en el mundo deportivo, al que se le priva de carga lúdica, la obra del chileno Fernando Aguilera *Tarjeta roja* se estrenó en junio de 2004 en el Teatro Municipal de Santa Cruz de la Zarza (Toledo). Mostrar la violencia como recurso injustificable es central en esta pieza, que comparte título con la campaña "Saca tarjeta roja al maltratador", que el Ministerio de Igualdad español puso en marcha en 2010 con el ánimo de generar una movilización social. Numerosos rostros conocidos del mundo de la cultura, el periodismo, la política o el deporte se sumaron a esta forma de plantar cara a la violencia de género mediante un acto simbólico que indica que quien no juegue limpio será relegado al ostracismo.

CONCLUSIONES

La exploración de las hipótesis y supuestos que teníamos sobre el maltrato antes de este estudio arroja ahora, de forma provisional, los resultados que exponemos a continuación. Un grupo numeroso de obras dramáticas de autoría masculina escritas en las últimas décadas ha analizado la respuesta emocional del entorno de las víctimas de violencia de género. Un segundo corpus ha centrado el foco en subrayar cómo se construye un estereotipo de control violento de esta índole y una tercera agrupación ha mostrado las reacciones de las mujeres maltratadas -rabia, coraje, impotencia, miedo, etc.- y ha sacado a la luz patrones recurrentes en los discursos de los maltratadores que justifican este ejercicio de violencia y de poder.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Con ánimo de acercarnos a una sistematización, desde la perspectiva de género la mayor parte de las obras se centran en la violencia en la pareja heterosexual, es decir, en la ejercida por un agresor masculino. Pero también se está analizando esta temática en parejas homosexuales desde una perspectiva que supera el sistema de género dicotómico (Cantera, 2005). Los puntales de análisis argumental que hemos descubierto con la elaboración de este trabajo nos llevan a citar como fuentes principales, desde la parábola que incluye reprobables conductas de acoso a la mujer hasta las últimas noticias de feminicidios publicados en la prensa, pasando por el paradigma de agresiones a figuras míticas, históricas o personalidades contemporáneas. Entre los personajes que ofrecen testimonio hemos conocido a víctimas del medio rural, mujeres migrantes o discapacitadas víctimas de violencia de género, con conocimiento o no de la comunidad de vecinos y de los amigos más allegados. Entre los espacios donde ha tenido lugar la violencia de género en las piezas escogidas, la hemos documentado en casas particulares, en colegios, en cárceles, conventos o casas de citas, a plena luz, en la noche, ante la mirada de los hijos y de los transeúntes, con un intento de suicidio posterior o con la negación de los maltratos cometidos.

La autoanulación involuntaria de las opiniones, el deseo de defensa, la lucha por hacer justicia e incluso el ansia de venganza son los patrones comunes que tienen en común los personajes femeninos de estas piezas, de todo tiempo y generación, en un recorrido que comienza en el noviazgo, sigue en la luna de miel, se mantiene durante la convivencia y se prolonga hasta edades avanzadas. Hemos escuchado a adolescentes víctima de malos tratos, a ancianas amenazadas por sus parejas, a mujeres lesbianas que son víctimas de esta violencia, a prostitutas que sufren de la obsesión de un cliente que las quiere controlar hasta la posesión. Entre los motivos esgrimidos por los maltratadores destacan el código de honra patriarcal, las estrategias de seducción objetualizadoras de la mujer, la distribución de papeles que raya en el servilismo. Como oponentes de la víctima que ha logrado sacar fuerzas para denunciar ha estado, en una de las piezas, una forma de agresión institucional venida del personal de seguridad y de asistencia social.

A través de otros muchos títulos como los reunidos en este ensayo podemos acercarnos a la respuesta que está dando una parte de nuestro colectivo de creadores a las medidas específicas en materia de prevención y lucha contra la violencia de género, los canales escogidos para desarrollarlas, los teatros en los que se representan estas producciones, las gestiones puestas en marcha para adaptarlas a auditorios diversos. Tendremos ocasión de acceder a un estimable corpus de piezas dramáticas que logran poner en evidencia ante el gran público cómo las personas víctimas de malos tratos son encerradas en espacios que las abocan a sentirse indefensas, inferiores, dependientes o invisibles. Se ha puesto de relieve que, si estos indicadores no fueron históricamente reflejados con objetivo crítico en nuestro teatro en el pasado, en la escena de las últimas décadas el panorama presenta cambios notables frente a escenarios remotos, en los que sólo un género dominó de forma exclusiva la industria teatral – creación, gestión, recepción crítica y difusión-, en tanto las mujeres por lo general aparecieron como invitadas coyunturales en la edición o el estreno. Hoy nuevas miradas son modeladas por



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

la agencia de quienes, hombres y mujeres, tienen una voz de autoridad compartida en el ámbito de las Artes Escénicas.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Fernando (2011): Tarjeta roja. URL: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371397557011531865624/021972.pdf?incr=1>> Consultado: 15/11/2011.

Amorós, Celia (2005): *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Cátedra.

Arrabal, Fernando (1965): *El hombre pánico. El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, Madrid, Taurus.

____ (1967): *Fando y Lis*, Madrid, Escelicer.

Barrios Baudor, Guillermo y M^a Pilar Rivas Vallejo (dirs.) (2007): *Violencia de género: perspectiva multidisciplinar y práctica forense*, Pamplona, Aranzadi.

Belbel, Sergi (1992): *Carícies*. Barcelona, Edicions 62.

Bonino, Luis (2009): *Hombres y violencia de género. Más allá de los maltratadores y de los factores de riesgo*, Madrid, Ministerio de Igualdad.

Borrás Castanyer (ed.) (1998): *Reescribir la escena*, Madrid, Fundación Autor.

Buero Vallejo, Antonio (1994): *Obra completa. Poesía. Narrativa. Ensayos y Artículos*. Madrid, Espasa-Calpe.

Caballero, Ernesto (2011): *Sentido del deber*. <http://www.la-rationera.net/numero19/n19_sentido.html> Consultado: 15/11/2011.

Campos, Jesús (2011): *Noche de bodas*. <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/noche-de-bodas--0/>> Consultado: 15/11/2011.

Cantera Espinosa, Leonor M. (2005): *Más allá del género. Nuevos enfoques de nuevas dimensiones y direcciones de la violencia en la pareja*. Tesis doctoral dirigida por Tomás Ibáñez



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Gracia y Josep M. Blanch i Ribas. Leída en el Departament de Psicologia de la Salut i de Psicologia Social de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Carmona, Isabel y Joaquín Hinojosa (2005): *Defensa de dama*, Madrid: Fundación Autor.

Cenizo Rodríguez, Manuel, Gonzalo del Moral Arroyo y Rosauro Varo Baena (2011): "El teatro como medio de sensibilización contra la violencia de género en la adolescencia (Estudio exploratorio sobre el uso de la obra de teatro *Ante el espejo* como herramienta de prevención y sensibilización)", *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 11-12, (255-267).

Donnerstein, E. (1998): "¿Qué tipos de violencia hay en los medios de comunicación? El contenido de la televisión en los Estados Unidos", en Sanmartín, José, James S. Grisolia Thompson y Santiago Grisolia (coords.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona, Ariel, (43-66).

Fernández Morales, Marta (2002): *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*, Oviedo, KRK Ediciones.

Finkelhor, D., H. Turner y R. Ormrod (2009): "Exposición a violencia, abusos y crímenes en una muestra nacional de niños y jóvenes", *Pediatrics* 68.5, (249-260).

García Pintado, Ángel (1980): *Triángulo neumático*, *La Pluma*, 2, (62-74).

García, Rodrigo (1991): *Acera Derecha. Matillo. Matando horas*, Madrid, Centro Nacional Nueva Tendencias Escénicas, D.L.

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

Goffman, Erving (1986): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press: Boston.

Lerner, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press.

López Mozo, Jerónimo (2002): *Ella se va*, San Sebastián, Fundación Kutxa.

Lorente Acosta, Miguel (2001): *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*. Barcelona, Crítica.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Maier, Steven F. y Martin E. P. Seligman (1976): "Learned Helplessness: Theory and Evidence", *Journal of Experimental Psychology*, 105, (41-45).

Mañas, Alfredo (1967): *La historia de los Tarantos*. En *Teatro español hoy. Antología (1939-1966)*, Madrid, Escelicer.

Martín Recuerda, José (1971): *El caraqueño*, Madrid, Escelicer.

____ (2002): *Ella y los barcos*, Madrid, Junta de Andalucía / La Avispa.

Miralles, Alberto (2001): *¡Hay motín, compañeras!* y *El último dragón del Mediterráneo*, Madrid, Fundamentos.

Miras, Domingo (1985): *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Madrid, La Avispa.

Nieva-de la Paz, Pilar (2005): "Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo", *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27 (1-42). Ejemplar dedicado a: *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* / coord. por María Francisca Vilches de Frutos.

Nieva, Francisco (1980): *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Madrid, Cátedra.

Olmo, Lauro (1974): *Historia de un pechicidío o La venganza de Don Lauro*, Madrid, Escelicer.

____ (1985): *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, Barcelona, Plaza & Janés.

____ (1991): *La camisa. English Spoken. José García*, Madrid, Espasa-Calpe.

Riaza, Luis. (2001): *La emperatriz de los helados*. <<http://www.cervantesvirtual.com/.../la-emperatriz-de-los-helados-0/>> Consultado: 15/11/2011.

____ (2011): *Medea es un buen chico*. <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/medea-es-un-buen-chico-0/>> Consultado: 15/11/2011.

Rodríguez Méndez, José María (2005): *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

Valcárcel, Amelia (1997): *La política de las mujeres*, Valencia, Instituto de la Mujer.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Vilches-de Frutos, María Francisca (2000): "La coherencia de una trayectoria teatral: Alberto Miralles y la responsabilidad política frente a la violencia de género". En Miralles, Alberto, *¡Hay motín, compañeras!* y *El último dragón del Mediterráneo*, Madrid, Fundamentos, (7-15).

____ (2008): "Gender Mainstreaming (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo", en Doménech, Fernando (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, (441-448).

Walker, Leonore E. (1979): *The battered woman*, Nueva York, Harper and Row.