

## AUTOFICCIÓN Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO\*

AUTOFICTION AND GENDER-BASED VIOLENCE  
IN CONTEMPORARY SPANISH THEATRE

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA  
Universidad de Granada  
mariodelatorre@ugr.es

Recibido: 16.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

**RESUMEN:** La autoficción, originada en el ámbito narrativo, se ha convertido en un auténtico fenómeno cultural en diferentes géneros, incluyendo el teatro, y sin renunciar a participar de la actual y creciente politización del arte. Así, podemos identificar en el teatro español a una serie de dramaturgas que han condenado de diferentes maneras el problema de la violencia machista. En este trabajo se analiza la capacidad de la autoficción para generar un discurso crítico contra problemas del mundo real, en concreto la violencia ejercida contra las mujeres. Con este fin, se lleva a cabo el análisis de los espectáculos *Efecto Foehn*, de Christina Gavel, *Anatomía dunha serea*, de Iria Pinheiro, y *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell. En la primera obra la autora ofrece su testimonio acerca de la violación que sufrió años atrás para extender su mensaje sobre la sociedad española; en la segunda se denuncia la violencia obstétrica que Pinheiro sufriera en primera persona; y en la última Liddell emplea el dolor ocasionado por una ruptura amorosa para conectar su sufrimiento con el de las víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez. En todas estas piezas teatrales, la coincidencia del personaje, la autora y la narradora provoca que se constituyan en ejemplos de teatro autoficcional y político.

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

**PALABRAS CLAVE:** Autoficción, estudios teatrales, estudios de género, violencia de género, teatro español

**ABSTRACT:** Autofiction, originated in the narrative literary field, has become a real cultural phenomenon with broad acceptance in various genres, including drama. In addition to this, the progressive and current politicization of art has also been reflected in drama appearing different subjects relating to social issues. Thus, in Spanish theatre, we find female artists who have condemned the problem of male violence against women. In this work, we will analyze the capacity of autofiction to generate critical discourse against problems in the real world, in particular violence against women. To this end, we will conduct the analysis of some contemporary plays as *Efecto Foehn*, by Christina Gavel, *Anatomía dunha serea*, by Iria Pinheiro, and *La casa de la fuerza*, by Angélica Liddell. In the first play the author gave testimony of the rape she had suffered years ago and extended it over the whole reality in Spain; in the second one the author denounces the obstetric violence that she suffered; and in Liddell's play, she uses her personal distress caused by the break-up of her relationship to connect her suffering to the victims of the femicides in Ciudad Juárez. In these plays, the coincidence of character, author, and narrator turns these theatrical works into examples of political and theatrical autofiction.

**KEYWORDS:** Autofiction, Drama Studies, Gender Studies, Gender-based Violence, Spanish Drama



#### INTRODUCCIÓN: TEATRO Y AUTOFICCIÓN

Desde que Serge Doubrovsky acuñara y definiera el término autoficción en 1977 como “fiction, d'événements et de faits strictement réels”, diferentes novelistas han usado la libertad que les proporcionaba este marchamo para desarrollar su obra. Aunque el término fue creado en el ámbito francés, la literatura española se ha sumado a esta tendencia con resultados más que notables, como ya estudiara tempranamente Manuel Alberca (1996). Y si el concepto surgió en un contexto narrativo, en concreto el de la novela francesa del último cuarto del siglo pasado, son numerosos los artistas, y los investigadores, que han intentado expandir esta categoría a otros géneros y artes.

Así, desde una perspectiva comparatista, se ha aplicado al cine (Herrera Zamudio 2007; Gómez Tarín y Rubio Alcover 2013; Torre-Espinosa 2015; Casas 2019) o el teatro (Toro 2010; Abuín González 2011; García Barrientos 2014; Tossi 2015, 2017; Casas 2019). Es lógico que cuando se intenta realizar la traslación del

concepto a otros géneros surjan resistencias desde un punto de vista teórico. Aun así, defendemos que la autoficción es posible en escena cuando se trata de obras teatrales en las que se produce la coincidencia de nombre entre el autor,<sup>1</sup> el narrador y el personaje, y el espectador es consciente de dicha circunstancia por la propia textualidad escenificada o bien por paratextos.

En la entrada dedicada a la autoficción de *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Patrice Pavis es taxativo al respecto: “*Theatrical autofiction is rarer, but it does exist*” (2016: 22). En este mismo sentido se expresa José Luis García Barrientos solventando la aporía que supone la hipótesis de la existencia de un teatro de corte autobiográfico. Para ello propone el teatro autoficcional como salida teórica a todos estos conflictos. Si en un principio el investigador proponía que “el teatro es ficción y sólo ficción” (2014: 129), excluyendo la posibilidad de lo factual en el escenario, luego vendría a matizar que solo “la categoría de autoficción resuelve la aporía del teatro autobiográfico” (2014: 144) al permitir la penetración de lo factual en escena.

Para intentar resolver cualquier duda al respecto, a la posibilidad teórica de aplicar la autoficción a la escena, es necesario tener en cuenta las peculiaridades del teatro, y uno de los primeros elementos a tener en consideración es determinar a quién corresponde la autoría. Si en una novela esto genera escasas dudas, habitualmente la persona que firma el libro o el manuscrito, cuando hablamos del género dramático debemos contar con la intervención determinante de otras personas en el proceso creativo. En un primer lugar el escritor (en el caso de que la obra cuente con un texto previo), que sí puede ser asimilado al estatus de los escritores en las novelas. En este caso el dramaturgo es el responsable de la creación de personajes, acciones o espacios, por ejemplo, que son proyectados por el director de escena –o cualquier otro lector– durante el proceso de lectura del texto.

Pero debemos tener en cuenta que, en el teatro contemporáneo, el director de escena suele tener la responsabilidad principal en el resultado final entre todos los integrantes del equipo artístico, y compartimos esta visión puesto que entendemos el teatro como espectáculo. Todas las decisiones que se toman para la puesta en escena son tan relevantes que no podemos pensar en el teatro excluyendo la labor artística del director. Gracias a su intervención se pueden distinguir las diferentes propuestas de un *Hamlet* dirigido por Miguel del Arco o bien por Alfonso Zorro, por citar dos estrenos recientes del teatro español. La interpretación del texto original, la planificación lumínica, el vestuario, la proxémica y la kinésica de los actores, o el uso de la música son solo algunos elementos que vienen determinados principalmente por la acción del director escénico. Sin su participación la obra sería otra, aunque los otros elementos permanecieran

---

<sup>1</sup> La celebración del XVII Seminario Internacional “Teatro, (Auto)biografía y Autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo”, organizado en la UNED de Madrid entre el 20 y el 22 de junio de 2018, actuaría como claro indicativo de la aceptación creciente de la autoficción en el teatro español (Lain Corona y Santiago Nogales 2019). En esta misma línea se debe interpretar también, por ejemplo, el número 53 de 2020 dedicado a la autoficción de *Las Puertas del Drama*, revista de la Asociación de Autores de Teatro.

siendo los mismos, y quedando el texto teatral solo como un punto de partida a disposición de sus intereses creativos según las condiciones de producción.

Esta autoridad del director, con inicios a finales del siglo XIX (Sánchez 2002: 34), se ha ido agudizando desde mediados del siglo pasado a medida que este ha ido asumiendo responsabilidad en el resultado final. Esto ha llegado hasta tal punto que en ciertas manifestaciones teatrales la figura del autor del texto literario queda relegada a un segundo plano, usándose como reclamo comercial el nombre del director. Algo así sucede con el estreno en 2015 de *El público*, coproducción del Teatro La Abadía y el Teatro Nacional de Catalunya. En toda la publicidad el nombre del director, Àlex Rigola, y del autor del texto teatral, Federico García Lorca, tenían el mismo tamaño. Esto es solo una muestra de cómo la recepción del teatro es un fenómeno en el que, si bien intervienen diferentes agentes creativos, la autoría recae sobre el director en la mayoría de los casos. De esta manera podemos hablar del teatro de Bob Wilson, Peter Brook o Romeo Castellucci independientemente de la pieza teatral originaria sobre la que partan para sus dramaturgias. Es por ello que la solución aportada por Vera Toro (2010: 36) sobre la autoría en la autoficción dramática nos resulta de gran operatividad, porque designa al director del texto escénico y al escritor del texto teatral como responsables de la obra autoficcional, algo que es loable por reunir en la misma figura a los dos principales agentes creativos, aun limitando esto la autoficción a la vida del autor, lo que sería una lectura algo reductora por otra parte.

Otro elemento complejo a tener en consideración en el teatro autoficcional es la figura del narrador. La controversia deviene de la propia naturaleza del género, y es que en la teoría literaria el drama ha sido contrapuesto a la narración desde la *Poética* de Aristóteles. Son dos modos de enunciación y recepción con características diferenciadas, ya que, si en el teatro existe la inmediatez, en la novela nos encontramos con la mediación de la representación. A pesar de esto, es obvio que en el teatro existe una narración de hechos, además de la mostración de las acciones llevadas a cabo por los actores u otro medio. Estas ideas han sido profundamente analizadas en la crítica literaria, tal y como lo llevaría a cabo Anxo Abuín González en *El narrador en el teatro*. Sobre esta figura problemática diría lo siguiente: "Situado fuera del universo ficticio de lo representado, o, para ser más exactos, creando otro nivel *aparte* dentro de él, el narrador explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a los otros personajes" (1997: 29). En la autoficción precisamente se genera ese otro nivel aludido, especialmente en las obras que problematizan sobre la propia ficcionalidad/factualidad del sujeto representado, siendo el *narrador monodramático* (Abuín González 1997: 23-4) una de las formas más evidentes.

En este sentido también se manifiesta José Luis García Barrientos cuando argumenta que este componente narrativo está presente en el teatro desde la época griega, incluso de forma previa al surgimiento del teatro, tal y como lo entendemos hoy, con la separación del corifeo del resto de miembros del espectáculo. El monólogo sería un ejemplo claro de este tipo de fenómenos, donde la oralidad de lo relatado hace que la narración irrumpa en escena: "Cuando más nos remontamos al monólogo primigenio, más cerca nos encontramos segura-

mente de la narratividad" (2004: 510). No es de extrañar que, con gran frecuencia, en las obras teatrales autoficcionales nos encontremos con monólogos en las partes más confesionales y, por ende, narrativas.

Finalmente, el otro elemento crucial a tener en cuenta es la figura del actor, quien encarna el cuerpo fenoménico del personaje. A esta situación hay que sumar una condición paradójica, puesto que en las obras autoficcionales el actor se representa a sí mismo, pero al mismo tiempo su fisicidad, acciones y texto actúan a modo de máscara. Este estatus contradictorio está conectado a la verdadera naturaleza de la autoficción, basada también en la noción de ambigüedad presente en el teatro según Tadeusz Kowzan. Desde un punto de vista semiótico, la polivalencia se daría cuando un signo presenta varios significados y todos son posibles; en cambio, la ambigüedad se produciría cuando el significado del signo no es totalmente claro, resultando indefinido e incluso indefinible (Kowzan 1997: 159-60). Esto es consecuencia de la naturaleza inestable del signo que representa el actor (por su oralidad, kinésica y proxémica) en las obras autoficcionales. Se representan a sí mismos, pero simultánea o alternativamente, con la incorporación de elementos ficcionales que exceden lo meramente autobiográfico, actúan como alguien diferente. Y en este proceso creativo es evidente la intervención en la autoficción de otros integrantes del equipo artístico: "Thus the performers remain, or rather go back to being, to some extent actors, authors and narrators –even when they are trying to throw people off their scent, making people believe that, while onstage, they are representing themselves alone" (Pavis 2016: 22).

El cuerpo del actor es prueba de la presencialidad del sujeto sobre el escenario, y acorde a esto el público debe evaluar los diferentes grados de factualidad y ficcionalidad que están siendo performados sobre las tablas. Si la presencia del cuerpo real del actor es prueba de factualidad, el público necesita otras muestras adicionales para entender lo ficticio de ciertos elementos de la puesta en escena. A veces esto puede ser visto a través de los diálogos, mediante una *mise en abyme* que evidencie la naturaleza ficcional de la propuesta, o bien con la recurrencia a paratextos como pueden ser el programa de mano o alguna crítica en la prensa. Así, cuando el público advierte que el actor se está representando a sí mismo, e incluso usando su nombre real, lo factual es convocado en escena de forma problemática. Esto sería, para la investigadora Ana Casas, la característica esencial de la autoficción teatral y cinematográfica:

La potencia de las imágenes [...] así como la configuración del cuerpo vivo del actor en significante y significado, funcionan como un marco de referencia que puede ser asaltado por diversos elementos disruptivos (metalepsis y *mise en abyme*, inverosimilitudes, distorsión humorística y/o fantástica), rompiendo de manera eficaz con la transparencia del lenguaje mimético y, por ende, con la ilusión autobiográfica. (Casas 2019: 76)

Sobre esta idea de la corporalidad también ha centrado sus estudios Mauricio Tossi, quien acuña el concepto de *autoficción performática* para hablar de la importancia de lo corporal en la autoficción teatral. A través de su estudio

sobre el teatro posdictatorial argentino, dice el investigador argentino que “el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo del actor, en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico” (2015: 93).<sup>2</sup> Seguiría así la evolución producida en las relaciones entre el actor y el personaje de teatro desde el siglo xx, donde “la corporización –a diferencia de la encarnación– implica la presencia fenomenológica de ‘algo’ que solo es posible de constituir escénicamente por el trabajo corporal del actor” (2017: 63).<sup>3</sup>

## 2. GÉNERO, AUTOFICCIÓN Y DRAMA

Tal vez la objeción principal efectuada a la autoficción venga derivada de una de las acusaciones más recurrentes ejercidas contra las literaturas del yo. Estamos hablando del narcisismo visto en toda una serie de obras censuradas como meros ejercicios de un exhibicionismo vanidoso por parte de los autores. En este sentido, la exhibición del dolor del artista al revelar pasajes traumáticos de su historia personal ha sido contemplada como ejemplo de mal gusto. Incluso se ha interpretado que lo que el autor persigue es el reconocimiento por parte de la sociedad al generar compasión en los lectores. Este rechazo incluso se incrementa si se trata de obras donde se usa para hablar de la sociedad a través del yo, algo visto además como un ejercicio ególatra.

Este tipo de denuncia se incrementa cuando el propio artista se muestra de forma directa sobre la escena, sin la mediación que supone el soporte escritural de la novela. Pero este prejuicio se desactivaría si entendemos al artista en el escenario, su yo escénico, como sinécdoque del *nosotros*. Resulta importante resaltar que este paso de lo individual a lo comunitario se entenderá normalmente de manera positiva si el público comparte la misma orientación ideológica que el autor, pero será rechazada si existen divergencias notables al respecto. En este último caso podemos incluso encontrar grupos de presión que pueden reaccionar en contra de la propia obra al considerarla mera propaganda sin valor artístico alguno, independientemente de la textualidad creada en escena.

En las obras de las que hablaremos en el siguiente epígrafe encontramos espectáculos que actúan denunciando la violencia ejercida contra las mujeres, siendo obras autónomas donde las artistas parten de sus propias experiencias, pero siempre sin renunciar a conectar su sufrimiento con el del resto de víctimas

---

<sup>2</sup> Esta centralidad de lo corporal también será tenida en cuenta por Anxo Abuín (2011) en su análisis sobre el teatro autoficcional, es decir, el cuerpo usado como recurso dramático y que a veces puede presentarse de forma hiperbólica como él mismo señala a colación de las propuestas de Angélica Liddell, donde esta llega a acometer incluso la autoagresión.

<sup>3</sup> Aun así, encontramos propuestas autofccionales en las que el personaje no es interpretado por el autor, sino por un actor. A pesar de esta disgregación podemos hablar de autoficción, aunque de tipo más laxo. Se produce en estos casos una fisicidad delegada que hace que el autor sea convocado en escena a través de una vivencia intelectual. Sin esta consideración, estaríamos hablando de la restricción de la autoficción a la vida del autor, algo que entra en discordancia con lo que sucede en el ámbito de la narrativa. Gracias a esta y a las otras teorías expresadas, por lo tanto, podemos hablar de la posibilidad de un teatro autoficcional.

o a efectuar una firme condena de las violaciones, abusos, agresiones o crímenes de género que suceden a diario.

Nos encontramos ante obras autodiegéticas donde las autoras se convierten en las heroínas de sus historias. Siguiendo lo dicho por el dramaturgo autoficcional uruguayo Sergio Blanco, "la heroicidad en la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que todos tenemos oculto y velado. *Desvelar*: he ahí el acto épico del héroe autoficcional que se confiesa" (2019: 79). Por lo tanto, se deben entender estas muestras artísticas como resultado de la necesidad y capacidad de estas creadoras de luchar contra sus recuerdos para revelar al mundo su sufrimiento acumulado, y de esta manera ayudar a otras mujeres a liberarse de su misma opresión. Es por ello que algunas de estas piezas se hayan contemplado en función de su contenido y hayan sido empleadas en algún caso incluso como material educativo por su valor social.

Desde un punto de vista formal, la empatía suscitada por estas obras es potenciada a través de uno de los rasgos más característicos de la autoficción, presente además en un número importante de producciones. Estamos haciendo referencia al hecho de que en los momentos más confesionales se percibe una tendencia clara a la ruptura de la cuarta pared. Este tipo de recurso, que en algunas obras irrumpe además a través de metalepsis, provoca una distorsión del pacto ficcional establecido entre el público y los actores, haciendo que lo factual sea convocado de manera inmediata.

Esta irrupción de lo real, que García Barrientos veía como indicativo de la posibilidad de la autoficción en escena, además permite un tipo de comunicación teatral bastante peculiar, en cuanto la toma de conciencia por parte del espectador de que la autora es la misma que el personaje que tiene antes sus ojos ayuda a que lo emanado de la escena se cargue de persuasión. De esta manera, en el momento en el que las actrices cuentan pasajes de su vida en el mundo real y este mundo diegético es reconocido por el público como coincidente con el suyo propio, se provoca que lo denunciado les interpele de una manera más directa que si todo estuviese enmarcado en la ficción. Lo escénico, en este caso el relato de la vivencia de una serie de hechos que han condicionado la vida de las protagonistas, se politiza e impacta en los espectadores con una eficacia diferenciada de la tradicional. Siguiendo las teorías brechtianas, se rompería por momentos en estas propuestas con el modelo aristotélico del teatro, generándose en consecuencia un distanciamiento respecto a la ficción y propiciándose el ejercicio crítico por parte de los espectadores.

El auge de la autoficción en el teatro no deja de ser una manifestación más de la importancia progresiva otorgada al cuerpo en la escena en el siglo xx, donde la irrupción de la *performance* se constituye en uno de sus elementos más notables. Dentro de las diferentes tradiciones performáticas, no es de extrañar que diversas mujeres hayan aprovechado el teatro para denunciar la opresión que sufren por su condición de género. Entre sus objetivos se puede contemplar el deseo de revertir el valor icónico de las representaciones de la mujer en el arte, tal y como se puede ver en diversas *performances* feministas:

El arte de la acción feminista está ligado a la reivindicación del cuerpo femenino como no-objeto, de ahí que se trabaje a menudo con el desnudo, con un desnudo de una intencionalidad completamente diversa al uso objetual del mundo masculino de la imagen: un cuerpo desnudo habitado por una persona, una persona que crea la imagen de sí misma. (Sánchez 2002: 182)

Desde esta óptica es obvio que la autoficción proporciona a las dramaturgas una buena oportunidad para denunciar la violencia ejercida contra las mujeres, en cuanto la fisicidad de las intérpretes sobre la escena genera una autorreferencialidad que carga de persuasión a lo escenificado, y donde la irrefutabilidad de la presencia de dichas actrices-autoras-directoras actúa como un vínculo claro y evidente con el mundo real fuera del teatro. De esta manera, una agresión a esos personajes corporeizados sobre el escenario supone una agresión a un sujeto en la sociedad, provocando que lo factual permee la escena.

A continuación, abordaremos algunos de los espectáculos teatrales autoficcionales más interesantes de la escena española durante la última década y que intentan resolver traumas personales ocasionados por la violencia de género. Estos espectáculos se constituyen en una buena muestra de la vitalidad de un estilo que está siendo articulado en torno a diferentes problemáticas que afectan a la sociedad, en este caso las mujeres víctimas de la violencia machista.<sup>4</sup> Acerca de la operatividad de la autoficción para estos supuestos nos resulta también muy interesante y oportuna la reflexión que hacía Serge Doubrovsky acerca de que, si la autobiografía estaba destinada a las clases consideradas tradicionalmente importantes de la historia, la autoficción había llegado para ocuparse del resto: “Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (2012: 53). Es lógico que, en consecuencia, la autoficción sea vista como una oportunidad para el autorretrato de las clases subalternas de la historia. Así es como lo interpreta Shirley Jordan: “Where traditional autobiography was seen by feminist critics as uncongenial to women, autofiction has proved singularly propitious” (2013: 84). Es por ello que la investigadora reclame una mayor atención teórica a este respecto, algo a lo que este trabajo pretende, precisamente, dar respuesta.

El teatro español no ha sido ajeno a esta problemática, y encontramos diversas obras y estudios que se han ocupado de esta lacra social, aunque “no será sino hasta finales del siglo xx que empezaremos a ver en el ámbito teatral español algunas historias sobre la violencia doméstica, antecedidas por una atención mediática que fue notable, sobre todo en los años 90” (Fialdini Zambrano 2017: 22). Estaría en relación con lo que Emmanuelle Garnier vislumbró en la *generación de los 90*, donde hallamos a una serie de autoras que confrontaron una sociedad patriarcal:

---

<sup>4</sup> En todas las obras que se han seleccionado se habla de violencia de género, una forma de violencia no solo física, sino también epistémica, según se deduce del artículo primero de la resolución de 1993 de la Conferencia Mundial de Derechos Humanos con el que se persigue cualquier acto “que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada”.



Desde los silencios de la poética minimalista de Lluïsa Cunillé hasta los chorros de bilis negra de la poética del fracaso de Angélica Lidell, es el mismo grito sordo, trágico, que, lanzado desde lo más profundo de aquellos vientres de mujeres, impone sucesivamente a los espectadores de teatro una confrontación intensa primero con la insufrible condición de la mujer frente a lo masculino dominante. (Garnier 2011: 36)

Pero es sobre todo con el arranque de este siglo cuando la sociedad española comienza a tomar conciencia real del problema que supone la violencia machista, con hitos políticos como la ratificación del Pacto de Estado contra la violencia de género de 2017. Vemos por entonces ya un claro incremento en el número de obras de temática feminista donde la violencia ejercida contra las mujeres ocupa un lugar temático central: *Como si fuera esta noche* (2002), de Gracia Morales, *Pared* (2004), de Itziar Pascual, *Defensa de dama* (2005), de Isabel Carmona, *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino, *Kamouraska* (2010), de Vanesa Sotelo, *Whatsapp* (2013), de Juana Escabias, o *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga. Todas dan buena muestra de la amplitud y la preocupación en nuestro siglo por denunciar las múltiples formas de violencia ejercidas contra las mujeres.<sup>5</sup>

Pero además de estas autoras, resulta sumamente determinante la irrupción de otra generación más joven, la que Eduardo Pérez Rasilla denominó la de la *literatura dramática emergente*, donde encontramos a “una promoción de autores que aún no han cumplido los treinta y cinco años y que han ido haciendo públicos sus trabajos en este primer tramo del siglo xxi” (2011: 14). Entre los rasgos comunes distinguidos por Pérez Rasilla en este grupo se encuentra el deseo de reflexionar sobre aspectos de la realidad “desde una perspectiva autobiográfica” (2011: 17), que, como ya hemos indicado, sería más conveniente denominar autoficcional, y un notable interés por analizar la realidad social y la violencia. Entre los autores citados es relevante el que exista una presencia equilibrada en el número de creadores y creadoras, incluyendo en la nómina a autores que se consagrarían en los últimos años como Paco Bezerra, Jordi Casanovas o Antonio Rojano, junto a autoras de la relevancia de María Velasco o Lola Blasco, quienes además nos interesan especialmente por las estrategias autoficcionales seguidas en algunas de sus obras.<sup>6</sup>

Con el objetivo de analizar el teatro autoficcional sobre la violencia de género, en este trabajo nos centraremos en autoras pertenecientes generacionalmente a estas dos promociones. Son todas creadoras que, aun teniendo una proyección muy variable, encarnan las líneas fundamentales de la autoficción teatral a la hora de representar la violencia sufrida y convirtiéndose ellas mismas en sinécdoque de otras mujeres del mundo, ejerciendo así ese paso del *yo* al *no-*

<sup>5</sup> Sobre la presencia de la violencia de género en estas y otras obras del teatro español véanse García-Pascual (2015), Fialdini Zambrano (2017), Jódar Lozano (2018) y Martínez-López (2018).

<sup>6</sup> Aunque no se incluyen en el análisis, son especialmente pertinentes al objeto de este estudio las obras *La soledad del paseador de perros*, de María Velasco, centrada en las relaciones sexuales, y *La armonía del silencio*, de Lola Blasco, en la que se trata el abuso sexual sufrido por su abuela cuando era niña.

*sotras* del que ya hemos hecho mención y que se constituye en un claro ejemplo de presencia de lo político en la escena.

### 3. OBRAS AUTOFICCIONALES

La autoficción teatral puede presentarse de diferentes formas, pero aquí nos centraremos solo en tres obras con un claro cariz testimonial. Beatriz Sarlo dice, en torno al *giro subjetivo* acaecido en el mundo actual, que “la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece el testimonio” (2012: 23). Sin lugar a dudas dicha inmediatez es máxima en el teatro; por lo tanto, es lógico que la veracidad otorgada a dichos testimonios se maximice en la escena si se logra salvar el escollo de la ficción. En estos casos las autoras expresan públicamente sus recuerdos de la violencia ejercida contra ellas en el pasado. De esta manera, el trauma se hace visible al público, intentando conmovirlo con la revelación de una serie de hechos que tradicionalmente son mantenidos en secreto en nuestras sociedades. Como señala Shirley Jordan, “the privileged connection between women’s autofiction and trauma requires further analysis. How does combining fact and fictional material allow practitioners [...] to respond to rape, incest, violence, illness, and death?” (2013: 79). Es precisamente en esta dirección donde pretendemos incidir para explorar un ámbito no lo suficientemente estudiado aún.

Desde un punto de vista formal, no es extraño que el monólogo sea la estrategia seguida por este tipo de obras confesionales, ya que este de por sí ya está pleno de narratividad (2004: 510). Esta forma teatral, asimismo, se configura como el prototipo del teatro autoficcional para García Barrientos, “el de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo único ejecutante es también el autor tanto del texto (si lo hubiere) como de la puesta en escena y un actor que se representa a sí mismo, es decir, que en rigor no representa, sino que habla y actúa en su propio nombre” (2014: 133). Además, como ya hemos señalado, la ruptura de la cuarta pared también es una constante, intentando de esta forma interpelar de una manera más directa a los espectadores y lograr así que su mensaje cale hondamente entre ellos. A fin de cuentas, lo que se pretende es llevar a cabo una politización de la escena, muy en consonancia con la última estética teatral. A esto habría que sumar la presencia de elementos costumbristas que potencian la empatía. Y es que la exhibición de elementos reconocibles por los espectadores ayuda a identificar lo factual presente en estas propuestas, aunque muchas veces se emplee precisamente para lo contrario, para mostrar la ambivalencia de lo mostrado.

Un buen ejemplo de este tipo de creaciones lo constituye *Efecto Foehn*, de Christina Gavel (2016), autora del texto, actriz y directora (esto último con la colaboración de Biel Jordà). En la obra, Gavel relata la violación que sufrió diez años antes. El proyecto, resultante del trabajo final de carrera de la Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares, se programó en salas como La Pensión de las Pulgas y en citas como el Festival Fringe de Edimburgo.

Gavel, fascinada por la dramaturgia sobre el dolor de Sarah Kane o An-gélica Liddell, desarrolla un monólogo de una hora de duración en el que relata la agresión sexual sufrida una década atrás. Resulta interesante que comience el relato detallando el asalto, el robo y la violación sufridos, imponiendo desde este momento sobre el público una conexión directa con el trauma que aflige a la autora y que vertebrará toda la función. El hecho de que se presente de forma directa lo ominoso de lo ocurrido coadyuva a que se genere en los espectadores una clara empatía con lo que le está siendo comunicado, en cuanto la actitud de la actriz contribuye a transmitir fragilidad y desprotección.

A continuación, la autora-narradora-personaje comienza a relatar las consecuencias de este fatal suceso, entre ellas los procedimientos policiales y médicos a los que se vio sometida, denigrantes por la falta de empatía mostrada hacia su situación y por tener que reconocer lo sucedido ante su pareja, padres y amigos. Pero, sobre todo, si algo le aflige, es la consciencia de que esta agresión le ha cambiado para siempre, a ella y a su visión del mundo: "La gente me molesta. Hablo de un auténtico y absoluto desprecio por el ser humano". Frente a los pasajes de pasividad ante la incomprensión de los hechos acaecidos, la autora se enfrenta también ahora a ellos con rabia, recurriendo a la imprecación incluso para intentar resolver en escena su sentimiento de impotencia.

La puesta en escena es sencilla, reforzando el efecto intimista buscado en la representación. Sentada en un sillón, en una sala en penumbras y con una lámpara que le ilumina sus manos, Gavel va exponiendo de forma cronológica los principales hitos acontecidos desde la agresión sexual hasta el presente, todo atravesado por el dolor que le ocasiona el recordar los hechos. Además de la expresión facial y su voz, variable entre lo frágil y lo rabioso en diferentes pasajes, las manos juegan un papel crucial en la expresividad actoral. No solo por la luz, que hace que se centre la atención en ellas, sino también porque toda la función está siendo recogida por una cámara de video cuya imagen se proyecta en el fondo de la escena, y donde las manos ocupan una función clave al constituirse en resonadores fundamentales de la emocionalidad de la intérprete.

Resulta muy sugerente el uso en la puesta en escena del registro y la proyección simultánea de la imagen de Gavel en el fondo, generando su desmaterialización en una nueva entidad bidimensional. La imagen de la autora, además, siempre aparece fragmentada: o planos detalle de las expresivas manos o primeros planos de su rostro. El relato, que guarda coherencia y verosimilitud, es contradicho por esta puesta en escena que desdobra al personaje escénico con su representación al proyectar a su doble. En este mismo sentido de ruptura de la unicidad de la obra habría que interpretar el hecho de que se recurra al tema "Hips don't lie" de Shakira, una canción que repudiaba por recordarle la agresión pero que ya logra soportar, y que paradójicamente es la única música que suena durante el espectáculo. Se constata una cierta persistencia en un dolor que no se quiere abandonar, sino apaciguar para convivir con él, y así superar los deseos autolesivos con los que fantasea: "Lo único que te hace feliz es imaginar el agua de tu bañera teñida de rojo tras haberte cortado las venas...".

Hay que tener en cuenta también que la cámara se asocia a cierta idea de confesión, sobre todo por la textura digital y documental de la misma. La estética surgida tras la irrupción en los años 90 de formatos de telerrealidad que buscaban mostrar los secretos recónditos de la vida privada de las personas resuenan en la propuesta. Actúa así esta cámara como un dispositivo que potencia el carácter confesional de la imagen, en cuanto esta tiene en todo momento un tono documental, con una referencialidad icónica evidente por la inmediatez con la que está siendo creada.<sup>7</sup>

Entre los pasajes más emocionantes cabría destacar aquel en el que narra cuando se contempla a sí misma: “Observo el espejo de mi habitación; me miro a mí, durante horas... durante largas horas en silencio, contemplando mi reflejo. A veces, durante un segundo, vislumbro mi antiguo yo”. Se produce un desdoblamiento entre la Gavel que observa y la que se habla a sí misma, reforzando de esta manera el carácter autoficcional de la obra al convertirse en su narrataria: “Ayúdame, te lo pido, ayúdame. Tú, que me observas inocente; con ojos en los que no se lee lástima... tú, que te quedaste en esta casa, en este espejo; que no fuiste, que sigues siendo la de siempre... Háblame, por favor, háblame, dime algo que me reconforte...”. Gracias a esta escena advertimos cómo la pieza cumple también una función reparadora, donde el narrar se convierte en un acto de supervivencia extrapolable a toda la obra en sí, y que busca además concienciar a la población sobre la violencia sexual ejercida contra las mujeres en todo el mundo.

Otro de los proyectos más interesantes dentro de esta línea se corresponde con *Anatomía de una sirena*, de Iria Pinheiro (2018), obra galardonada en la XXIII edición de los Premios María Casares al mejor texto original –coescrito con María Ledo– y a la mejor intérprete. En este espectáculo la autora emprende el relato del parto de su primer hijo para arremeter contra toda una serie de funestas prácticas obstétricas cuyas consecuencias suelen ser mantenidas en silencio por las mujeres que las sufren. En concreto relata su experiencia cuando el 5 de mayo de 2016 ingresa en el hospital por rotura de la bolsa amniótica y comienzan a aplicarle una serie de protocolos obstétricos, entre ellos una episiotomía que le ocasionaría secuelas como dolor permanente, trastornos en la sensibilidad del clítoris o incontinencia urinaria. En resumen, la autora enfrenta al público con su experiencia personal para denunciar un mal presente en muchas sociedades, la violencia obstétrica.

Esta obra surge en el seno de Berberecheira, el laboratorio de creación escénica del Grupo Chévere, célebre compañía teatral gallega que creó este proyecto como responsabilidad social y artística tras recibir el Premio Nacional de Teatro en 2014. Para ello se centran en impulsar “proyectos escénicos que documentan experiencias e historias personales, contadas en primera persona y co-

---

<sup>7</sup> Otro elemento reseñable de la puesta en escena es que la propuesta se ideó para representaciones ante solo una veintena de espectadores. Esto permite a la actriz una gran proximidad con su público, y así generar un alto grado de intimidad que refuerza el carácter confesional de la propuesta.

nectadas con hechos y acontecimientos colectivos de nuestra historia reciente” (en Becerra 2019).<sup>8</sup>

Esta pieza, un monólogo de una hora y quince minutos aproximadamente, arranca con el escenario a oscuras donde un solo haz de luz cenital ilumina un barreño azul. Entra Iria Pinheiro, vuelca agua en el recipiente, introduce los pies y comienza a mojarse las piernas. A continuación, se presenta al público como un ser mitológico: “Desde que soy sirena, de vez en cuando, necesito sentir el tacto del agua en el lugar donde antes tenía las piernas”. La asimilación del personaje a la sirena no es gratuita, sino que está conectada con la crítica que efectúa contra la sociedad y sus sistemas de opresión contra las mujeres, ejercidos estos en diferentes ámbitos: “Ser sirena no tiene nada de mágico, es el resultado de siglos de mutilación femenina”.

Si aquí vemos la intencionalidad de Pinheiro de identificarse con un ser imaginario, que la acerca a lo ficcional, al mismo tiempo hay marcas que van recordando al público la factualidad de la propuesta, como cuando recurre a la metateatralidad haciendo referencia a su labor como actriz: “Eran los mismos nervios de antes de salir a actuar”. Juega así con una relación problemática en la constitución de la univocidad de su personalidad, sobre todo gracias a la ruptura con la inevitable ficción de la escena, lo que permite que algunos episodios ominosos impacten en el público por la creencia de que lo relatado ha tenido su correlato en el mundo fuera de la escena. Es lo que sucede cuando comienza a narrar su infancia usando un diario y desvela que abusaron sexualmente de ella siendo niña: “Yo tenía cinco años cuando aquel borracho del bar Elías / se me acercó por detrás e introdujo su mano / en mis bragas / delante de mis amigos”. El tono de la voz, la gravedad del asunto y los gestos faciales hacen entender al público que se trata de un hecho verídico sucedido a la actriz.

Tal vez lo más sugerente sea que la obra intenta desmontar en todo momento el estereotipo del parto como un momento lleno de felicidad. Esto se hace especialmente patente en los momentos iniciales al narrar cómo jugaba con su vecino Marcial siendo niños. Ella fingía dar a luz, mientras su amigo se sentaba en su vientre para ayudarle a expulsar el bebé. Resulta elocuente que todo el juego estaba construido en torno al imaginario sobre este acontecimiento, generado esencialmente a través del cine y la televisión, responsables fundamentales a la hora de idealizar el parto con estrategias como convertir a las madres en *guerreras*.

Como se puede deducir de la escena anterior, la propuesta no está exenta de humor. A veces se recurre a una ironía de corte posmoderno, como cuando llama doctor Payaso al médico que le asiste en el parto. O cuando comienza a usar la tonalidad propia de las locuciones de los anuncios de teletienda para narrar una serie de vejaciones sufridas por las mujeres cuando acuden al paritorio:

---

<sup>8</sup> Dentro de Berberecheira, *Anatomía de una sirena* sería precedida por dos obras, *Goldí Libre* (2016), de César Goldí, y *Salvador* (2017), de Borja Fernández. Por otro lado, tanto en el caso de *Goldí Libre* como en el de *Anatomía de una sirena* estaríamos hablando de una autoficción teatral atenuada, dado que la dirección en ambos casos no le corresponde a la persona que escribe el texto, sino a Xesús Ron.

desde el hecho de hacerlas parir tumbadas en posición de litotomía (escenificado además con una silla de parto) al empleo de utensilios como espéculos ginecológicos, fórceps, espátulas o ventosas que va mostrando al público desde una mesa quirúrgica que ocupa el lado izquierdo del escenario.

Lo más singular en la obra es que este tono humorístico es alternado con temas y situaciones de gran gravedad, recurriendo para ello a imágenes cargadas de agresividad, como cuando la enfermera le introduce un tampón sin previo aviso para suministrarle un medicamento que le ayudaría a acelerar el parto: "Cuando la enfermera empezó con aquella violación torpe, ni siquiera sabía que aquello era la prostaglandina". O cuando narra el momento de la episiotomía: "Sin previo aviso, sin consultar, me hicieron un corte en la vagina, hacia el lado derecho. Con unas tijeras como esas que os enseñé antes. Así me convertí en sirena".

Todas estas acciones, así como lo relatado, tienen como objetivo hacer entender a los espectadores su terrible experiencia en torno al parto, culpando de ello a un sistema sanitario que aplica protocolos que no tienen en cuenta las singularidades de cada mujer. Este desgarró emocional de Pinheiro se intensifica hacia el final, el escenario con luz tenue y una interpretación sobria y dolida, cuando relata cómo tras nacer Martiño, su hijo, se lo llevan y ella queda sola:

Y allí me quedé. Sola. Con una compresa entre las piernas. Sin bragas. En una sala de la que había salido todo el mundo. El desierto. Yo y mi bolso. "Porque nunca sabes dónde te van a robar". Aquella sala era mi pirámide, mi cámara funeraria. Muchas mujeres, en el paritorio, se sienten morir.

Además de la dureza del relato en primera persona basado en su propia experiencia, la obra se enriquece con la lectura que lleva a cabo de algunas teóricas feministas. El ejemplo más evidente sucede cuando estando en la sala de dilatación del hospital Álvaro Cunqueiro de Vigo entra el matrócn ("a quien le vamos a llamar Patrón") con dos únicos temas de conversación, "el comentario crítico sobre el libro *Calibán y la bruja*, de Silvia Federici, y el fútbol". Luego lo imita repitiendo sus palabras: "Concuerdo con Federici cuando dice que los cuerpos de las mujeres son vistos como máquinas para la reproducción de fuerza de trabajo... ¡Empuja, empuja cuando tú veas!".

Resulta significativo que Pinheiro, además de con las sirenas, se identifique también con las brujas: "Las brujas sabemos que anatómicamente nuestro cuerpo está preparado para facilitar el parto". Podría relacionarse con la tradición de las meigas gallegas, dado el origen de la autora, pero sobre todo se debe a la lectura efectuada por Pinheiro de *Calibán y la bruja* (2010), de Federici. La investigadora y activista italiana denuncia aquí las cazas de brujas y reflexiona sobre la falta de atención sobre este terrible hecho, históricamente ignorado. Intenta rescatar así en esta obra, desde un posicionamiento feminista y de izquierdas, esta cruenta historia: "Pero solo el movimiento feminista ha logrado que la caza de brujas emergiese de la clandestinidad a la que se la había confinado, gracias a la identificación de las feministas con las brujas, adoptadas pronto como símbolo de la revuelta femenina" (2013). El hecho de que Pinheiro

se sienta bruja se corresponde con el grado de disensión que siente respecto a la maternidad tal y como se la han hecho vivir, algo que la convierte en *hereje* o *sospechosa* frente a una idea de maternidad preconcebida e idealizada y de génesis patriarcal y capitalista. Es por ello que conecta su discurso con la idea principal que vertebra este ensayo, usando para ello su propia experiencia vital. Se convierte así esta pieza en un ejemplo de lucha desde la escena para que la violencia obstétrica, resultante del histórico ninguneo sufrido por la mujer, no se repita nunca más. Este fragmento perteneciente a la última parte de la obra es bastante significativo al respecto:

En la sociedad en la que vivimos, el cuerpo de la mujer es un objeto como cualquier otro, que sufre los cambios y vilezas del consumismo. Los cuerpos de las mujeres se pueden comprar, romper, sustituir cuando no valen. Nadie va a venir aquí a reparar las heridas de las mujeres que rompemos. Es duro levantarse de la cama del hospital y recoger la ropa como quien recoge los trozos de una misma. Pero hay que hacerlo.

Por último, tal vez la obra de mayor relevancia por la proyección internacional de la pieza y la personalidad de su autora sea *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell,<sup>9</sup> obra estrenada el 16 de octubre de 2009 en La Laboral de Gijón y con la que ganaría el Premio Nacional de Literatura Dramática. Tal y como expone Raquel García-Pascual:

Violencia conyugal y dominación de género son también temas que examina Angélica Liddell en *La casa de la fuerza* [...]. En esta pieza la autora alerta de que la coacción tanto física como síquica es uno de los factores que marca las relaciones entre los sexos y asigna roles de género heredados de una tradición patriarcal. (García-Pascual 2015: 641)

Ya el arranque es bastante significativo respecto a la presencia de la violencia ejercida contra las mujeres. Una niña lee en un papel, con alguna dificultad, el siguiente texto: "No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros" (2011: 41). Desde este momento queda patente la fatalidad a la que se ven abocadas las mujeres desde su infancia. Estas palabras que vaticinan desgracias para la humanidad son puestas en la voz de una niña, denotando inocencia y generando un contraste altamente sugestivo, y que a través del extrañamiento introduce al espectador en la radicalidad de la propuesta estética de Liddell, actriz, personaje y autora en esta y otras muchas obras de su singular producción dramática.

La puesta en escena remite continuamente a la violencia contra las mujeres, como se puede ver al inicio. Detrás de la niña aguardan mirándola Getse y Lola, sentadas en una mesa llena de botellines de cerveza. Una vez que la pequeña se va con un triciclo en forma de aeroplano tendrán lugar tres *confesiones*, a

---

<sup>9</sup> Con "la casa de la fuerza" hace mención a los gimnasios y al agotamiento físico que provoca el ejercicio, en este caso usado para apaciguar su dolor personal.

cargo de estas dos mujeres y de Liddell, y donde la presencia de la violencia se explicitará por primera vez: "CONFESIÓN DE GETSE: Una vez un hombre al que amaba muchísimo (y él también me amaba), seguramente el hombre al que más he querido en la vida, me dio una hostia" (2011: 41). Un poco más tarde, Liddell apunta con agresividad a Lola en la sien simulando un arma con los dedos. La sujeta fuertemente por el pelo y la amenaza: "Para que recuerdes mi nombre el resto de tu vida, tendré que levantarte inmediatamente la tapa de los sesos" (2011: 47). A continuación, cita a Harry el Sucio, un hipertexto que le sirve para denunciar los intentos de justificar la violencia: "Disparar no es malo, siempre y cuando mates al tipo que se lo merece" (2011: 47). Y acto seguido pide a la banda de mariachis que está presente en escena, y que interpreta diversos temas mexicanos durante el espectáculo, que toque *Por un amor*. Se produce de esta forma una vinculación del amor con la violencia a lo largo de todo el espectáculo, una combinación que se mostrará fatal para las mujeres.

La segunda parte de la obra arranca con un monólogo de Angélica Liddell en tono confesional, en el que habla de la desolación que sintió en 2009 cuando en Venecia intentaba superar el fracaso amoroso con su última pareja. No solo aprovecha para expresar todo el dolor sufrido y el que le sigue afligiendo, sino también para arremeter contra una relación tóxica donde sufrió violencia psicológica por parte de él:

Y cuando yo estaba dispuesta a darlo todo, / esta persona a la que amaba con locura / empezó a tratarme como a una mierda. / O siempre me trató como una mierda y yo no me daba cuenta. / Me machacaba sin parar. / Por cualquier cosa. / Empezó a darme hostias. / No eran hostias físicas, pero eran cosas que dolían mucho, mucho, mucho. (Liddell 2011: 53)

Mientras que esto podría ser entendido como ficción, encontramos otros elementos dotados de una gran factualidad. Uno de los elementos más significativos es cuando comienza a exhibir las imágenes de sus sesiones de cibersexo con hombres desconocidos desde el hotel de Venecia donde se recluyó para superar su desamor. La referencialidad de las imágenes y del texto que las acompaña dota a la propuesta de un gran realismo, sobre todo porque todo está reforzado por fragmentos de informativos sobre la actualidad sociopolítica de ese momento. Esta veracidad será reforzada además cuando más adelante diga: "Aquí no cuenta si escribo bien o mal. / O si me han publicado con Diderot", haciendo mención a la edición en 2008 de su obra *Perro muerto en tintorerías: los fuertes* junto a *El sobrino de Rameau*, de Diderot.

Tal vez lo más impactante de la puesta en escena, además de las autolesiones de la autora, sea la referencia continua a lo mexicano, invocado por las rancheras que Liddell canta desgañitándose, las actuaciones de la banda de mariachis, el vestuario o la reescritura de *Las tres hermanas* de Anton Chéjov donde sustituye Moscú por México. Esta presencia está en conexión con el tema principal denunciado en la obra, los feminicidios en este país americano, en especial en Ciudad Juárez. En este sentido son clave las representaciones de mujeres asesinadas a través de *tableaux vivants*, por ejemplo, o el campo de cruces



rosas, que sirve para recordar lo siniestro de estos terribles crímenes. Todo se articula en torno a un arrebatado discurso contra la dejadez de una sociedad capaz de permitir que mujeres de diferentes edades sean violadas, desaparecidas y asesinadas con total impunidad. Entre los momentos más emocionantes que se producen se encuentra la declaración en primera persona de tres mujeres mexicanas que exponen, mirando al público, algunos de los crímenes más brutales cometidos contra sus compatriotas. Vestidas y maquilladas de forma natural, como si se tratara de su ropa de calle, irán aportando historias y datos que ayudan a entender la tragedia de la situación de las mujeres mexicanas. Esta estética, que sigue algunos presupuestos del teatro documento según formulara Peter Weiss, hace que la obra se cargue de factualidad, y de esta forma lo relatado en los pasajes supuestamente más íntimos de Liddell se carga de verosimilitud. De esta manera "les spectateurs se voient confrontés aux horreurs qui caractérisent la société et sont invités à partager les sentiments exprimés sur scène, à les comprendre" (Bottin 2012: 776).

## CONCLUSIONES

La incorporación de mujeres a la escena en cargos de importancia está siendo una realidad en el teatro español, en especial en lo que llevamos de siglo. Es obvio que, además de asumir responsabilidades, también se actúa desde la consciencia de la identidad de género por parte de estas autoras dramáticas, algo que se acentúa especialmente cuando se trata de creaciones de corte más confesional. No es extraño que, desde este posicionamiento, empleen la autoficción como forma para llevar a cabo sus proyectos escénicos, siendo además este un modelo en auge entre público, crítica y academia, e incluso con visos de poder desarrollarse aún más en el futuro.

Uno de los aspectos más relevantes que encontramos en estas autoras es una preocupación notable por su pasado, presente y futuro, colocando en el centro de sus propuestas un alto sentido de compromiso con el mundo. Dado el objetivo de este tipo de producciones, no es de extrañar que nos encontremos ante muestras de lo que Manuel Alberca (2007) denominó autoficciones biográficas, en las que lo relatado se encuentra más próximo a la autobiografía dentro de las diferentes gradaciones posibles. El hecho de que se puedan reconocer como factuales los hechos relatados, confiere a este tipo de propuestas un alto grado persuasivo que permite que lo politizado de la palabra logre mayor eficacia. No es de extrañar que la crítica teatral, a la hora de llevar a cabo sus crónicas, se suela centrar en los temas sociales que son denunciados, pasando las formas teatrales a un segundo plano –aunque siempre, y dada la relativa novedad que supone hoy en día, se siga poniendo énfasis en el modo autoficcional–.

La toma de consciencia sobre el poder de la palabra y la acción teatral está animando a muchas de ellas a enlazar sus propias historias con los problemas más acuciantes de la sociedad. Y dada esa clara identificación de género que se produce en este tipo de piezas no es de extrañar que una de las principales líneas de acción se centre en la situación de desigualdad que sufren en un

mundo comandado históricamente por hombres. Es por ello que encontramos en estas artistas una voluntad clara de mostrarse a sí mismas como ejemplos de los agravios sufridos y que incluso derivan en episodios de violencia.

Bien es cierto que la presencia de esta violencia a un nivel temático no implica denuncia necesariamente, pero no es casual que en estos casos se recurra a lo ominoso para impactar al público con la dura realidad: el objetivo es desmontar estereotipadas visiones edulcoradas de temas como el amor romántico o el momento del parto. Entroncan de esta manera con un teatro agresivo en sus formas y que tendría en la malograda dramaturga británica Sarah Kane un claro precedente, tanto por lo rabioso de su estilo como por el trabajo dramático llevado a cabo sobre el *yo*. En estas piezas, de esta manera, el teatro aparece como un espacio privilegiado de reflexión política y social, donde la situación de la mujer y de la violencia que se ejerce sobre ella son puestas en relieve ante un público activo durante el momento del visionado, atento a los diferentes grados de factualidad y de ficcionalidad detectados: "Por lo tanto, creemos que la multiestabilidad perceptiva que el trabajo del actor autoficcionario promueve contribuye con esta lógica política en la escena" (Tossi 2017: 76).

En la dinámica instaurada en el teatro de los siglos *xx* y *xxi* para disolver la distancia entre audiencia y teatro tal y como lo distingue Jacques Rancière, basculando entre las estrategias brechtianas y las artaudianas, pensamos que tiene perfecto acomodo la autoficción. En los casos estudiados, las propuestas de estas creadoras pretenden que nos sintamos interpelados de manera directa por lo que están narrando, sintiendo que lo dicho en los momentos de mayor tensión emocional no pertenece al terreno de la ficción, sino al menos a un área fronteriza con lo factual. Así sus mensajes se potencian y se puede alcanzar el ideal del teatro para Rancière: "Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos" (2010: 11). Gracias a este tipo de estrategias, el teatro puede generar cambios.

#### OBRAS CITADAS

- Abuín González, Anxo (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Abuín González, Anxo (2011). "Poetry and Autofiction in the Performative 'Field of Action': Angélica Liddell's Theater of Passion", in *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Áed. Cornelia Gräbner y Arturo Casas. Ámsterdam: Rodopi, 151-172. DOI: <[https://doi.org/10.1163/9789401200257\\_010](https://doi.org/10.1163/9789401200257_010)>.
- Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-18.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela a la autobiografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Becerra, Alfonso (2019). "Berberecheira Chévere y *Anatomía de una sirena*, Iria Pinheiro", Artezblai: el periódico de las artes escénicas, 15 abril. Accesible en <<https://wordpress.ecomthinkers.com/2019/04/15/berberecheira-chevere-y-anatomia-de-una-sirena-iria-pinheiro/>> (15 de junio de 2021).
- Blanco, Sergio (2019). Autoficción: una ingeniería del yo. Madrid: Punto de Vista.
- Bottin, Béatrice (2012). "Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell", Bulletin hispanique, 114.2: 775-798. DOI: <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2163>>.
- Casas, Ana (2019). "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción", Revista de Literatura, 80.159: 67-87. DOI: <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>>.
- Doubrovsky, Serge (1977). Fils. París: Galilée.
- Doubrovsky, Serge (2012). "Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis", in La autoficción. Reflexiones teóricas, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 45-64.
- Federici, Silvia (2010). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Madrid: Traficantes de sueños.
- Fialdini Zambrano, Rossana (2017). "Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo", Teatro: Revista de estudios culturales, 31, art. 3. Accesible en <<https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/3/>> (15 de junio de 2021).
- García Barrientos, José Luis (2004). "Teatro y narratividad", Arbor: ciencia, pensamiento, cultura, 177.699-700: 509-524. DOI: <<https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.592>>.
- García Barrientos, José Luis (2014). "Paradojas de la autoficción dramática", in El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 127-146. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954878154-007>>.
- García-Pascual, Raquel (2015). "La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: un acercamiento", Anales de la literatura española contemporánea, 40.2: 623-648.
- Garnier, Emmanuelle (2011). Lo trágico en femenino. Bilbao: Artezbai.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Agustín Rubio Alcover (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista", in Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, ed. Francisco Javier Herrero Gutiérrez et al. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 1-28.
- Herrera Zamudio, Luz Helena (2007). La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Jódar Lozano, María Pilar (2018). "Igualdad, representación y violencia de género: El feminismo en las dramaturgas del siglo XXI", Signa, 27: 617-645. DOI: <<https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18338>>.
- Jordan, Shirley (2013). "Autofiction in the Feminine", French Studies, 62.1: 76-84. DOI: <<https://doi.org/10.1093/fs/kns235>>.
- Láin Corona, Guillermo y Rocío Santiago Nogales (eds.) (2019). Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Madrid: Visor.
- Kowzan, Tadeusz (1997). El signo y el teatro. Madrid: Arco Libros.

- Liddell, Angélica (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota*. Anfaegtelse. Segovia: La uña rota.
- Martínez-López, Maribel (2018). "La violencia de género en el teatro español de denuncia: acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos", *Roczniki Humanistyczne*, 61.5: 37-58. DOI: <<http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.5-3>>.
- Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Londres / Nueva York: Routledge. DOI: <<https://doi.org/10.4324/9781315721156>>.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2011). "La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España", *Acotaciones*, 27: 13-32. Accesible en <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/34>> (15 de junio de 2021).
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez, José A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Toro, Vera (2010). "La auto(r)ficción en el drama", in *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 229-250. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964561701-013>>.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2015). "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español", *Bulletin of Hispanic Studies*, 92.5: 567-582. DOI: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>>.
- Tossi, Mauricio (2015). "Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3.1: 91-108. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.972>>.
- Tossi, Mauricio (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral", in *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 59-79. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954875931-004>>.