



**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS**

**El teatro de Lucía Carballal (Madrid, 1984)**

PILAR RUIZ

pruiz57@alumno.uned.es

Centro Asociado: Calatayud



TUTORA ACADÉMICA: Raquel García Pascual

LÍNEA DE TFG: Literatura Española Moderna y Contemporánea

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2021-22 - Convocatoria: junio



**DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO  
ACADÉMICO  
TRABAJO DE FIN DE GRADO**

Fecha: 23/4/2022

Quien suscribe:

Apellidos y nombre: Ruiz Ruiz, Pilar  
DNI: 50037509C

Hace constar que es autor/a del trabajo:

El teatro de Lucía Carballal (Madrid, 1984)

Y manifiesta su responsabilidad en la realización éste, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Asegura asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

**DECLARA:**

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo.

P. Ruiz

**LA FIRMA DEBE SER OBLIGATORIAMENTE MANUSCRITA; ES DECIR, LA OFICIAL  
QUE UTILIZAN PARA FIRMAR DOCUMENTOS.**

## AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecerle a mi hijo, Íñigo, los ánimos y la seguridad que me ha infundido en mis momentos de flaqueza, y sus demostraciones de alegría por mis pequeñas victorias.

Agradezco a Abel González Melo y a Margarita Borges su generosidad al proporcionarme sus escritos, contenidos en la antología, recientemente publicada en La Habana, *Porque no habrá quien nos mande. Dramaturgas españolas y protagonistas femeninas (2000-2020)* (2021).

A Víctor Sánchez Rodríguez y a Lucía Carballal, les agradezco de corazón la generosidad de haberme facilitado el texto de su obra, escrita en común, *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015).

Estoy sinceramente agradecida a la UNED y todos los profesores que me han acompañado hasta este momento de mi formación académica, muy especialmente a mi tutora, Raquel García Pascual, que me ha transmitido, más allá del conocimiento, su pasión por el teatro.

Y, nuevamente, a Lucía Carballal, por su escritura, por su arte.

## **RESUMEN:**

En las primeras décadas del siglo XXI, en España, las nuevas generaciones de dramaturgos han gozado de una proyección escénica y editorial sin precedentes, como consecuencia de las diversas iniciativas públicas y privadas llevadas a cabo en el contexto de la autoría teatral emergente. Un hecho particularmente relevante para las dramaturgas, que todavía reclaman una paridad efectiva en todos los órdenes. El presente trabajo se centra en la escritura de la dramaturga española Lucía Carballal (Madrid, 1984), en el contexto del teatro español más reciente creado por autoras. Uno de los objetivos centrales de esta investigación consiste en poner de relieve cómo su dramaturgia aborda, entre otras temáticas, cuestiones que atañen a la identidad femenina, desde una perspectiva abiertamente feminista.

## **ABSTRACT:**

In the firsts decades of 21<sup>st</sup> century, in Spain, new generations of dramatists have enjoyed a stage and editorial projections without precedents, due to a variety of public and private initiatives carried out withing the context of emerging theatrical authorship. This is a particularly relevant circumstance for women playwrights, who are still clamming for an effective parity on all fronts. The present work focuses on the writing of the Spanish dramatist Lucía Carballal (Madrid, 1984), withing the context of the more recent Spanish theatre of women's authorship. One of main aims of this research lies in underlying how her dramaturgy tackles, among other topics, several issues regarding women's identity, from an openly feminist perspective.

## **PALABRAS CLAVE:**

Teatro español, Siglo XXI, Dramaturgia femenina, mujer, feminismo, identidad

## **KEY WORDS:**

Spanish theatre, 21<sup>st</sup> century, Women's playwright, woman, feminism, identity

# Índice

1. Introducción .....	5
1.1. Justificación del tema y objetivos.....	5
1.2. Estado de la cuestión / Marco teórico .....	9
1.3. Metodología.....	14
2. Lucía Carballal (Madrid, 1984).....	15
2.1. Breve reseña biográfica.....	15
2.2. Obras publicadas y representadas .....	16
2.3. Referentes e influencias .....	17
2.4. Sobre su proceso creativo .....	18
3. Características de su escritura dramática .....	19
3.1. Multidimensionalidad, espíritu crítico y sentido del humor.....	20
3.2. Metateatralidad. Algunas técnicas procedentes del cine.....	22
3.3. Imagen literaria de la mujer .....	24
3.4. Los personajes femeninos .....	25
4. Los feminismos en sus obras.....	28
4.1. Desmitificación de la maternidad.....	30
4.2. La mirada masculina sobre la mujer .....	31
5. Fin de una etapa. Futuro e incertidumbre .....	32
6. Conclusiones .....	34
Bibliografía.....	36
Webgrafía.....	41
ANEXOS.....	42
ANEXO 1: <i>Mejor historia que la nuestra</i> (2012) .....	43
ANEXO 2: <i>A España no la va a conocer ni la madre que la parió</i> (2015) (escrita en colaboración con Víctor Sánchez Rodríguez) .....	46
ANEXO 3: <i>Los temporales</i> (2016).....	49
ANEXO 4: <i>Una vida americana</i> (2017) .....	52
ANEXO 5: <i>La resistencia</i> (2018) .....	56
ANEXO 6: <i>Las bárbaras</i> (2019) .....	59
ANEXO 7: <i>La actriz y la incertidumbre</i> (2020).....	63

## 1. Introducción

### 1.1. Justificación del tema y objetivos

Antes del siglo XX, la imposición cultural a las mujeres de permanecer dóciles, calladas y limitadas al ámbito doméstico, solía mantenerlas alejadas del ejercicio profesional de la dramaturgia, arte en el que primaba la agresividad y el virtuosismo verbal. Entre los factores disuasorios se contaban la falta de modelos a seguir, la prohibición para las mujeres de un espacio y discurso públicos y la exclusión de las obras teatrales escritas por mujeres del canon. En España, la herencia histórica, el desmesurado poder de la Iglesia Católica y los años de la dictadura franquista agudizaron estos impedimentos (O'Connor, 1990: 376 ).

Todas estas circunstancias están en el origen de una proyección de la identidad femenina en la literatura que responde tradicionalmente a un canon que «ha estado hasta hace pocos años compuesto casi exclusivamente por las obras de los escritores varones» cuyas visiones «han condicionado, y siguen condicionando, la construcción colectiva de la identidad de género» (Nieva-de la Paz, 2011:10). En este sentido, el teatro, como transmisor de imágenes a través de los textos teatrales y de sus puestas en escena, «poderosísimo instrumento en la construcción de la identidad colectiva» (Nieva-de la Paz, 2011: 160) ha jugado un papel muy importante. Y no solamente el teatro. En palabras de Lucía Carballal: «La historia de la literatura, del teatro, del cine... es eminentemente masculina» y «Como sociedad nos merecemos una cartera de narradores lo más variada posible [...] Aquí entra la cuestión de género, pero también la racial y de clase» (Vidales, 2016).

A partir de la Transición política española a la democracia, se inició en España un camino tendente a la incorporación de las mujeres a todos los ámbitos de la actividad, incluidos, por supuesto, el literario y el teatral. Se materializó, también, el afán de recuperación del patrimonio literario escrito por mujeres y de visibilización de las creaciones de autoría femenina a lo largo de la historia y en el presente. Desde entonces hasta el presente,

se han ido incorporando nuevas promociones de autoras a la escena española. Escribo «escena» y no «teatro» o «literatura dramática», porque se trata, en efecto, de una incorporación de las creadoras a los escenarios, llevada a cabo gracias al afianzamiento y el desarrollo de una serie de estrategias de profesionalización e imbricación en el ámbito escénico que ya se venían anunciando en las generaciones de las décadas precedentes. (García-Manso, 2017: 95)

En cuanto a la visibilización de textos de autoría femenina, podrían citarse antologías dedicadas a la producción literaria de autoras, algunas, como la editada por Raquel García-Pascual en 2011, que se planteaba como «una posible forma de contrarrestar la inercia de las colecciones [...] que siguen incluyendo únicamente autores» y «contribuir a una nivelación, no a un canon enfrentado con el objetivo de privilegiar a las creadoras» (García-Pascual, 2011: s/p); o la de 2014, de Francisco Gutiérrez Carbajo, a la que podría añadirse la editada en 2021 por Abel González Melo. La de Virtudes Serrano, de 2004, contiene textos breves escritos en el periodo del cambio de siglo por creadoras y creadores, lo que no deja de ser un síntoma de normalización progresiva.

Otro hecho importante a tener en cuenta es el compromiso de las creadoras «con asociaciones que pugnan por la visibilización de las mujeres en el teatro y las artes» como Clásicas y Modernas (Asociación para la igualdad de género en la cultura), DONESenART y la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid-Marías Guerreras. (García-Manso, 2017: 96).

Es con la generación de autoras nacidas en la década de los 60 del siglo XX con la que la interrelación entre escritura dramática y escena se convierte en norma; es con estas dramaturgas con quienes se consolidan un conjunto de estrategias de acceso a los escenarios basadas en la profesionalización escénica y la autogestión. A partir del 2000, se van sumando a los escenarios autoras nacidas en los 70 y en la primera mitad de los 80, casi todas ellas formadas en «Escuelas de Arte Dramático, cuyos estudios ofrecen desde 2006 una rama de especialización en Dirección escénica y Dramaturgia», lo que ha propiciado que las creadoras y creadores dramáticos se hayan formado «para una comprensión global del hecho teatral en su doble vertiente de creación textual y escénica» (García-Manso, 2017: 96-97).

En 2012, en lo referente a creación dramática de autoría femenina, las mujeres habían llegado a ocupar en el teatro español contemporáneo un territorio equiparable al de los hombres «no solo en lo que atañe al número de autoras o a la calidad de sus textos [...] sino también a su visibilidad y a su presencia en los escenarios, en las publicaciones o en los premios», equilibrio que, entre la «generación joven» formaba parte ya de una «normalidad asumida» (Pérez-Rasilla, 2012: 80). En cambio, se percibía aún «en algunas creaciones la

pervivencia de ciertos estereotipos sobre la mujer», y se observaban «suspicias en relación con el progresivo avance femenino en diferentes ámbitos de la sociedad»; se hacía necesario investigar los discursos para representar a las mujeres, tanto en las obras escritas por hombres como en las de autoría femenina. Se había generado una nueva realidad social a partir de la transformación progresiva de los roles de género que reclamaba una nueva «regulación de las relaciones públicas y privadas entre mujeres y hombres» (Vilches-de Frutos 2012: 22).

Los textos de las dramaturgas españolas actuales proyectan nuevas representaciones de la realidad social y de la identidad femenina que remiten de forma explícita a formulaciones de las corrientes literarias y de las teorías feministas. Con sus obras, nuestras creadoras han propiciado una generalizada «nueva percepción de la dramaturgia femenina que potencialmente ha contribuido a la sensibilización de las desigualdades de género, visibilizadas en los recientes movimientos feministas (Yo también; 8M)», cuyas causas son múltiples y no sólo artísticas (Rodríguez-Solás, 2018: 2).

Algunas de estas causas pueden extraerse de los testimonios de las dramaturgas incluidas en la antología de Francisco Gutiérrez Carbajo, *Dramaturgas del siglo XXI*. Por ejemplo, Diana I. Luque destaca el hecho de que «Son muchas las creadoras que han hallado en el teatro un medio de redefinición social y cultural para las mujeres» (Gutiérrez Carbajo, 2014: 293); Gracia Morales reconoce que en la relativamente reciente incorporación de la mujer a la labor artística «una de las primeras tendencias que ha desarrollado es la de preguntarse sobre la propia naturaleza del ser femenino, como sujeto público y privado» (Gutiérrez Carbajo, 2014: 311); o Itziar Pascual, cofundadora en el año 2002 de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid, *Marías Guerreras*, que opina que «el teatro podría ser considerado una tecnología de género, que genera imágenes, representaciones y modelos. Por eso es tan importante [...] trascender estereotipos y proponer nuevos sujetos e identidades» (Gutiérrez Carbajo, 2014: 334).

Las dramaturgas españolas que han accedido a la escena en el siglo XXI han podido estrenar sus obras a una edad temprana y en teatros públicos o salas alternativas de larga tradición. Se trata de una generación muy atenta a las nuevas tecnologías y a los medios de comunicación de masas, que gestiona con

soltura sus relaciones tanto con los medios tradicionales de información (prensa, televisión, cine, etc.) como con los de «la era de la globalización» (internet, redes sociales, blogs, etc.) y los utiliza tanto para promocionar sus creaciones como para «reflexionar sobre sus procesos creativos» (García-Manso, 2017: 98).

A esta generación de creadoras se adscribe Lucía Carballal, cuya escritura gira alrededor de los conflictos personales, con una construcción de personajes con complejas personalidades que «revela una madurez artística que se ha podido comprobar en varios escenarios madrileños» (Rodríguez-Solás, 2018: 5). A través de este trabajo, se intentará mostrar cómo por su «forma integradora de entender el teatro, en la que los vínculos del proyecto creativo son estrechos» (García-Manso, 2017: 98), por su amplia y sólida formación, por su acceso temprano a la escena en escenarios públicos a través de programas destinados a la promoción de jóvenes autores, por su proyección en los medios de comunicación de toda índole, Lucía Carballal ejemplifica a la perfección la dramaturgia femenina española de la generación de las nacidas en la década de los 80 del siglo XX. Se verá, además, cómo sus obras testifican acerca del compromiso de la autora con las realidades y preocupaciones del ser humano en el mundo actual; y cómo los personajes femeninos de sus textos revelan una perspectiva feminista que «tiende a crear nuevas imágenes de mujeres a la vez más representativas de los cambios que han tenido lugar en la sociedad y más positivas en cuanto a la representación de género para las nuevas generaciones» (Vilches-de Frutos, 2012: 349).

Lucía Carballal cierra la antología de Abel González Melo, quien afirma en su prólogo que «pocos países gozan de una cartografía dramática tan amplia y diversa, tan apoyada institucionalmente para su difusión nacional e internacional» y que actualmente no se puede «concebir la cultura española sin la obra dramática de decenas de mujeres cuyos nombres iluminan la cartelera de los más importantes escenarios de las casas editoriales y el palmarés de los premios más prestigiosos» (González Melo, 2021: 17). Cuán diferente éste panorama del pintado en 1988 por Patricia O'Connor en su primer trabajo sobre nuestra dramaturgia.

## 1.2. Estado de la cuestión / Marco teórico

En la segunda década del siglo XXI se ha abierto una nueva etapa respecto de las mujeres que se manifiesta en «la fuerza con la que la nueva generación de mujeres reclama la igualdad, se manifiesta en contra de la violencia machista y la denuncia, exige cambios al respecto», situación sin parangón en el pasado, en la que la manifestación del 8-M «ha reforzado estos movimientos feministas de una forma extraordinariamente transversal». Otro síntoma de esta nueva etapa es la proporción de mujeres en el Consejo de Ministros del actual Gobierno de España (las tres vicepresidencias están ocupadas por mujeres que ostentan también sendos ministerios; de los diecinueve ministerios restantes, once están ocupados por mujeres y ocho por hombres), así como en otros altos cargos del Estado. Esta tendencia afecta también al ámbito universitario, donde «nunca tantas rectoras de universidades públicas habían ocupado ese cargo, siete mujeres hoy» (Saumell, 2018: 2).

En el mundo de la escena, la ley orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres todavía no se cumple, especialmente en los cargos de más poder, pero existen iniciativas que apuntan hacia una mayor sensibilidad por este tema. Resulta también «llamativo el reclamo de más presencia de dramaturgas, directoras de escena, escenógrafas, de mujeres al frente de instituciones teatrales desde la profesión o también desde los medios periodísticos» Se constata una «presencia creciente, aunque no igualitaria», de las dramaturgas y directoras escénicas en algunos premios y certámenes, en todo el territorio español y de iniciativas que «piden el cumplimiento progresivo de la ley de Igualdad en instituciones culturales, festivales...», como la Carta de Igualdad (21 del 12 de 2016), promovida por la asociación Clásicas y Modernas, que ha contado con importantes adhesiones (*Ibidem*).

La nómina de autoras nacidas en los años 80 y 90 del siglo XX ha crecido considerablemente gracias a iniciativas de instituciones públicas y privadas que ha permitido la visibilización de muchas autoras, tanto por la publicación de sus textos como por la puesta en escena de estos, de modo que «el panorama de la escritura femenina en las primeras décadas de este siglo ya exige una nueva visión crítica que organice la considerable nómina de autoras» en este periodo (Brito Díaz, 2020: 7).

En la segunda década del siglo XXI, «tanto en los discursos populares como en los académicos, podemos rastrear cambios significativos en la subjetividad social de las mujeres». Todo indica que nos encontramos, respecto a la expresión colectiva y la comprensión de lo que significa actualmente la feminidad, ante un nuevo paradigma que remite a «una feminidad anterior que ha sido reemplazada». Esta nueva feminidad, libre expresión de género de las mujeres, «crítica con la imagen mercantilizada de la mujer», «se establece en oposición a las conceptualizaciones patriarcales de la feminidad»; se utiliza para redefinir la relación de las mujeres consigo mismas y con la sociedad, y «en lugar de ser menospreciada es celebrada por la cultura» (Saumell, 2018: 2).

Los discursos feministas sobre la identidad de género de relevantes pensadoras feministas, como «el postestructuralismo (Judith Butler), la lingüística (Luce Irigaray), el psicoanálisis (Susan Orbach), los estudios culturales (Mary Beard), la crítica cinematográfica (Teresa de Laurentis), las artes escénicas (Kim Solga)» juegan un papel crucial en el desarrollo de esta nueva feminidad que «en vez de enmascarar el deseo de poder de las mujeres, sugiere que ese deseo es lícito y totalmente compatible». Y en esta materia, «uno de los ámbitos de investigación emergente es la teoría y crítica feminista del teatro entendido desde el género, a nivel estético, social y político» (Saumell, 2018: 2). Nuestras dramaturgas muestran un claro interés por «desembarazarse de todos los prejuicios, estereotipos y mitos que configuran lo que el patriarcado ha denominado la *identidad femenina* y que se considera violencia simbólica» (Jódar Peinado, 2020: 45), lo que incluye el rechazo de la imposición del mito de la belleza, de la maternidad como imposición social, o la reivindicación del derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo.

En cuanto a la visibilidad de las dramaturgas, parece haber consenso en que «se ha hecho realidad en el teatro español la deseable circunstancia de que las mujeres ocupen un lugar equiparable al de los hombres» (Pérez-Rasilla, 2012: 80). La «presencia de obras escritas o dirigidas por mujeres ha dejado de ser algo atípico, y deja de lado el adjetivo “femenino” para imbricarse en el discurso general» (Saumell, 2018: 2).

Aunque entre los estudios internacionales sobre dramaturgas y directoras contemporáneas «encontramos escasa presencia de los estudios de caso sobre

españolas» (*Ibidem*), por lo que respecta a la atención prestada a nuestras creadoras teatrales en España, el panorama es muy alentador.

Dentro del ámbito académico, destaca la labor del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T, dirigido por el profesor José Romera Castillo desde 1991, en el marco de la UNED, que ha seguido varias líneas de investigación, entre ellas la dedicada al estudio del teatro (tanto sobre los textos como las puestas en escena)<sup>1</sup>. El Centro celebra anualmente encuentros científicos, de ámbito internacional (30, hasta el momento), cuyas Actas se recogen en sendos volúmenes editados por el profesor Romera para su publicación. Entre los títulos dedicados a temas relacionados con la mujer y a la dramaturgia emergente en España, podrían citarse *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009); *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011); *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014); *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017). Anualmente también, el Centro edita la revista *SIGNA* en dos formatos: impreso (Madrid: UNED); y electrónico, en los portales informáticos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>2</sup>, Dialnet<sup>3</sup> y la UNED<sup>4</sup>. En relación a las dramaturgias femeninas, el proyecto europeo de investigación DRAMATURGAE, centrado en el teatro escrito por mujeres en español, amparó los congresos celebrados en la sede de la UNED (Madrid) en 2004; en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, en 2006; y en la Justus-Liebig Giessen University, en 2007.

Cabe reseñar también las Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la RESAD que se vienen celebrando anualmente desde 2014 y que este año se celebraron entre el 14 y el 16 de febrero<sup>5</sup>.

Dentro del ámbito del SELITEN@T se han realizado diversas tesis doctorales sobre algunas dramaturgas españolas actuales como *Aspectos*

---

<sup>1</sup> Sobre las actividades llevadas a cabo por el SELITEN@T puede obtenerse más información a través de su página web: [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)

<sup>2</sup> <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

<sup>3</sup> <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

<sup>4</sup> <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive> (del nº 13 en adelante)

<sup>5</sup> Programa: [www.resad.es/eventos2122/IX-jornadas-feminismos/PROGRAMA-IX-JORNADAS-TEATRO-Y-FEMINISMOS.pdf](http://www.resad.es/eventos2122/IX-jornadas-feminismos/PROGRAMA-IX-JORNADAS-TEATRO-Y-FEMINISMOS.pdf)

*semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (2005), realizada por Sonia Sánchez Martínez, bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo, o la de la periodista Ana Prieto Nadal, *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)*, dirigida por José Romera Castillo.

Dentro del Programa de Doctorado en Artes Escénicas (Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Teatre), en relación con las dramaturgias femeninas del siglo XXI, dirigidas por Mercè Saumell, se leyeron en 2015 las tesis *De la belleza a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell*, de Mercè Ballespi, y *Escenificaciones del yo: creadores multidisciplinarios en España (2000-2014)*.

En la Universidad de Barcelona, en 2015, María Consuelo Barrera Jofré, dirigida por José Enrique Monterde y Carmina Salvatierra, defendió su tesis *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgias catalanas (1975-2011)*. Como señala Mercè Saumell en su artículo, las tesis citadas son sólo algunos ejemplos que indican el creciente interés en el ámbito académico sobre la creación dramática femenina.

En cuanto a colectivos femeninos o feministas, se aprecia una constante entre las creadoras feministas «en el sentido de pensar, crear y gestionar en términos relacionales. Una construcción de la identidad relacional sugiere que cada propuesta esté realizada a partir de la co-creación y no de la individualidad» (Saumell, 2018: 5). Algunas de las iniciativas llevadas a cabo por estos colectivos citadas en el artículo son *The Magdalena Project en Barcelona* (2007); *Festival A Solas* (Madrid, 2013); *Projecte Vaca*, creado en Barcelona en 1998, promueve seminarios, conferencias y desde 1999, el llamado Noviembre Vaca; *Marías Guerreras*, asociación fundada en Madrid en 2001, propician y difunden creaciones de mujeres contemporáneas, y realizan actividades teatrales y académicas (espectáculos, conferencias, talleres, etc.); las Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la RESAD antes citadas; *Festival Ellas crean*, creado en marzo de 2017 en el contexto del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades; la Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro, LMPT; el ciclo FEM, encuentro internacional de mujeres *performers*.

Los estudios sobre lesbianismo y propuestas *queer* en la escena española del siglo XXI parecen ser muy escasos. El XXI Seminario Internacional del

SELITEN@T abordó en 2011 el tema de *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*.

El discurso feminista alcanza a formatos como el teatro de calle, así como grupos interdisciplinarios de teatro-música como *The Mamzelles Teatre*. Todas estas propuestas representan, junto a otras, una «nueva generación de creadoras escénicas en nuestro país que abordan temas como la violencia de género, la educación, la maternidad, la herencia, la democracia, la sexualidad femenina, la religión o la tiranía de la imagen» (Saumell, 2018: 5).

Fundamental para la promoción y visibilidad de la dramaturgia emergente en nuestro país ha sido la implantación de programas llevados a cabo en el ámbito teatral por algunas instituciones, escuelas y salas de teatro, con el fin de promover la investigación en el ámbito escénico. Laboratorios teatrales en los que además de la indagación formal y la experimentación con nuevas técnicas expresivas, se fomenta el compromiso ético con la realidad. Estos programas responden a una de las demandas de los autores y autoras de teatro: que las instituciones públicas se impliquen en la promoción del teatro español; además de brindar a sus participantes los medios económicos y recursos humanos necesarios para el desarrollo de sus proyectos, constituyen una vía significativa para la promoción de su obra y de su trayectoria dramática (García-Manso, 2017: 99).

En esta línea se encuentran el Proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), nacido en la temporada teatral 2002-2003 con el propósito de «combatir el aislamiento creativo de los autores dramáticos» y asegurarles el acceso a los escenarios (*Ibidem*); proyectos como «Escritos en la escena», del Laboratorio Rivas Cherif del Centro dramático Nacional que «plantea un modelo de escritura dramática a pie de escenario» en el que, partiendo de un primer borrador, el autor elabora un texto en el ámbito escénico «trabajando estrechamente con un grupo de intérpretes durante un tiempo determinado» (Brito Díaz, 2020: 7); o el Espacio de Teatro Contemporáneo (ETC) de la Sala Cuarta Pared (Madrid) que en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura, ofrece a los profesionales de las artes escénicas «un espacio y un tiempo en donde poder trabajar sin la presión de los resultados

inmediatos y contando con los recursos adecuados para desarrollar los procesos»<sup>6</sup> de producción.

### **1.3. Metodología**

Para la información biográfica y curricular de Lucía Carballal, se ha recurrido a la información contenida en Portales de Instituciones públicas y privadas en internet (CDN, Contexto Teatral, Institut de Teatre, RESAD, ETC Teatro Cuarta Pared, etc.), así como a la proporcionada de primera mano por la autora en entrevistas a la prensa general (*El País*, *Vogue*, etc.), de divulgación cultural (*El Cultural*, *Diario crítico*, etc.) o revistas especializadas (*Las puertas del drama*, *Primer Acto*, *Acotaciones*, *Signa*, *Godot*, etc.), tanto escrita como en medios audiovisuales. Se han consultado también los dosieres disponibles en internet de las representaciones de algunas de sus obras. De estos medios se ha extraído asimismo parte de la información relativa a la concepción que la creadora tiene del hecho teatral y de su propia labor creativa, así como la referente a la recepción crítica de sus obras. La trayectoria profesional de esta autora refleja el impacto positivo resultante del esfuerzo conjunto de instituciones públicas y privadas en favor de la dramaturgia española.

Por otra parte, partiendo de la lectura directa sus textos, se ha intentado identificar los temas y motivos principales de los que se ocupa en ellos nuestra dramaturga, con especial atención a los relacionados con la identidad del ser humano, en general, y de las mujeres, en particular, y con las relaciones interpersonales de estos. En relación con la identidad femenina, se han analizado algunos aspectos que los estudios literarios de género han considerado cruciales en el diseño y permanencia del ideal femenino procedente del canon tradicional, de naturaleza patriarcal, en contraste con la forma diversa en que Lucía Carballal los aborda en sus obras. Se pretende, por tanto, mostrar cómo la aplicación de una perspectiva de género a la construcción literaria de identidades femeninas contribuye a la creación de un nuevo canon más acorde con la realidad de sus protagonistas.

---

<sup>6</sup> Cuarta Pared: <https://www.cuartapared.es/investigacion/que-es-etc/>

## 2. Lucía Carballal (Madrid, 1984)

### 2.1. Breve reseña biográfica

Lucía Carballal Luengo nació el 5 de octubre de 1984, en Murcia, donde las obligaciones laborales de su padre, arquitecto de profesión, habían llevado temporalmente a su familia. Tras la separación de sus padres, a los pocos meses de su nacimiento, Lucía regresa a Madrid con su madre y su hermano. La familia se establece, primero, en el barrio de Tetuán (espacio de referencia en *Una historia americana*), y más tarde en el de Chamberí. Madrid es, por tanto, su patria, por ascendencia familiar y porque allí vivió su infancia y su adolescencia.

Su primer contacto con el teatro fue con unos 14 o 15 años, a través de un curso de interpretación para adolescentes, impartidos los fines de semana y basados, sobre todo en la improvisación (Dordal Lalueza, 2022). Allí sintió que su mundo era el teatro, si bien no tenía intención de convertirse en actriz profesional, y pronto comprendió que escribir teatro era lo que quería hacer en la vida. Con 18 años escribió su primera obra de teatro (*Vladivostok*), «una comedia sin mayores pretensiones, y escrita desde la más absoluta inocencia» (Vila, 2018), que se estrenó en un entorno *amateur* de teatro universitario (Hernández Nieto, 2017). Inició estudios de Filología Hispánica, que abandonó al año siguiente para matricularse, simultáneamente, en Ciencias Políticas (que también abandonó ese mismo año), y Dramaturgia en la RESAD. El verano de 2006, por motivos personales (el fallecimiento de su padre, entre otros) decidió viajar a Barcelona para terminar sus estudios de Dramaturgia en el *Institut de Teatre*. En 2008, viajó hasta Alemania para completar sus estudios de Dramaturgia en la *Universität der Künste* (Universidad de las Artes) de Berlín. En Berlín trabajó durante dos años «en temas de gestión cultural» (Dordal Lalueza, 2022). En 2013 regresa a Madrid y realiza un Máster de Guion de Cine y Televisión en la Universidad Carlos III. Durante sus años de formación en Dramaturgia, cursó talleres con los dramaturgos Juan Mayorga, Simon Stephens, Oliver Bukowski, Maxi Obexer y Theresia Walser, entre otros.

Además de dramaturga, es guionista para la televisión, oficio en el que ha trabajado en series como *Vis a vis* (Globomedia / FOX) y *La edad de la ira*, adaptación para televisión de la novela de Nando López (estrenada el 27 de febrero de 2022 en *ATRESplayer*). Además de sus propios textos, ha escrito

adaptaciones teatrales como *Amok*, de Stefan Zweig, *Platonov*, de Chéjov, o *El misántropo*, de Molière. También ha impartido cursos de escritura en la ECAM, La Casa Encendida y la Sala Beckett (el último, hasta la fecha, el taller *La escena contraria*, en octubre de 2021).

En 2015 fue escogida por el CDN para participar en el Encuentro Internacional de Dramaturgia del Obrador d'estiu de la Sala Beckett de Barcelona; en 2019, el dramaturgo británico Simon Stephen la seleccionó para participar (de nuevo) en la XIV edición de este Encuentro (¡7 de un golpe!).

Ese mismo año realizó la dramaturgia del proyecto *Storywalker: de Qingtian a Usera*, con la creación de nueve ficciones sonoras en torno a la comunidad china de Madrid. En noviembre de 2020, adaptó *Bárbara* (1905), de Benito Pérez Galdós, para su lectura dramatizada en el marco del espectáculo *Galdós en el Español*, organizado con motivo del centenario del fallecimiento del escritor canario.

Su próximo proyecto significará el comienzo de su labor de dirección escénica, con un texto propio (Dordal Lalueza, 2022).

## **2.2. Obras publicadas y representadas**

En su tercer curso de sus estudios en la RESAD, escribió el texto breve *Velar*, publicado en *Teatro. Piezas breves curso Resad 2005-2006* por editorial Fundamentos.

Su proyecto final de carrera (*Els residents*) fue también su primer estreno profesional, bajo la dirección de Pau Sastre en el *Teatre* del Raval de Barcelona; *Los residentes* (2008) fue publicada por la editorial Freixenet. Por *Lottes goes Liquid* (2009), estrenada en la Nau Ivanov de Barcelona, obtuvo el Premio Mejor Proyecto de Teatro Textual del *Institut de Teatre*.

*Mejor historia que la nuestra* (2012) fue estrenada en la Sala Kubik de Madrid y obtuvo un accésit del Premio Marqués de Bradomín. De 2014 son *La noche sobria* (Beca de creación Espacio Teatro Contemporáneo Cuarta Pared) y *Personas habitables*, seleccionada en 2015 para el Programa Dramaturgias Actuales del INAEM.

*A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), escrita en colaboración con Víctor Sánchez Rodríguez, (finalista Premios Max 2017 como

Espectáculo Revelación), se estrenó en el *Festival Russafa Escènica* de Valencia, y fue galardonada con el Premio Eurodram en 2016.

*Los temporales* (2016), fue candidata a los Premios Max en las categorías de Autoría Revelación y Espectáculo Revelación.

*Una vida americana* (2017) se estrenó en el Teatro Palacio Valdés de Avilés y, más tarde, traducida al inglés, para su lectura dramatizada (en español y en inglés, en días sucesivos) dentro del Programa de Internacionalización de autores teatrales Contemporáneos en el Reino Unido 2018.

*La resistencia* (2017), obra escrita gracias a la primera beca artística del Pavón Teatro Kamikaze, fue publicada por la Editorial *Acto Primero*, junto con *Supernova*, de Antonio Rojano, el otro autor becado; «dos historias absorbentes, valientes, con una fuerza que nos atrapa desde las primeras páginas», puede leerse en la contraportada del volumen *I Beca El Pavón Teatro Kamikaze*. *La resistencia* se estrenó en Teatros del Canal (Madrid).

*Las bárbaras* (2019) fue la primera obra de la autora que formó parte de la programación regular del Centro Dramático Nacional, que también editó el texto en diciembre de 2019.

*La actriz y la incertidumbre* (2020) se representó en *streaming*, en el marco del proyecto La Pira del Centro Dramático Nacional. Las cinco últimas piezas han sido reunidas por La uña RoTa en el volumen *Las últimas*, editado en julio de 2021.

### **2.3. Referentes e influencias**

De su trayectoria personal y profesional se deduce enseguida que Lucía Carballal ha hecho acopio de un amplio y sólido bagaje cultural, enriquecido por el contacto con otras culturas y lenguas, a través de sus viajes y estancias en Cataluña y Alemania, y de un programa de intercambio internacional con Reino Unido (Cervantes *Theatre London*). De su experiencia viajera aprendió que el teatro tiene mucho que ver con la mirada personal sobre las cosas, lo que la ayudó a ser más independiente de las modas y a buscar su propia voz. Relacionarse con otras lenguas la llevó a establecer una nueva relación con su lengua materna y a descubrir su propia personalidad<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> De su entrevista «*In conversation with* Lucía Carballal y Paula Paz», el 24 de agosto de 2020, en el Cervantes *Theatre London*.

Reconoce acoger múltiples y variadas influencias. En Berlín conoció el trabajo de «autores magníficos» como Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfening y, especialmente, Dea Loher. Considera también muy relevantes a sus compañeras de generación Sasha Marianna Salzmann, Daniela Hanjic, Olga Grjasnowa y Mathilda Fatima Onur, con las que compartió «el Berlín más teatral y político». El teatro británico contemporáneo, Simon Stephens y Dennis Kelly, autores que conoció en Berlín. Entre los españoles de la escena actual, cita a Alfredo Sanzol, Pablo Remón, Pablo Messiez y Víctor Sánchez Rodríguez, que practican su arte en un «territorio intermedio» entre el «teatro comercial, *mainstream*, para todo el mundo y otro alternativo», un territorio «entre la libertad creativa, lo genuino y lo valiente desde el texto y la capacidad para conmover a mucha gente» (Hernández Nieto, 2017).

Entre los creadores escénicos que la inspiran, cita a Ostermeier, del que admira su capacidad de saber elegir «qué debe ser contado en este preciso momento»; a Pascal Rambert, por cómo ha entendido algo que ella identifica como «el origen del teatro en el sentido casi dialéctico [...] ir a la esencia del conflicto y de representar desde ahí». Cita también a las dramaturgas británicas de su generación Ella Hickson y Alice Birch, que la ilusionan «como espejo en el que poder mirarme». Y Angélica (Lidell) «por cómo se anticipa, siempre está proponiendo lo próximo» (Dordal Lalueza, 2022). Mujeres que la inspiran porque le gusta «la convicción con la que hablan de sus textos, la convicción con la que dicen *es difícil, no lo sé...*» (Carballal, 2022).

#### **2.4. Sobre su proceso creativo**

Lucía Carballal sabe que es una persona muy trabajadora y, aunque se haya dedicado también a otros menesteres, siempre se ha considerado autora; siempre ha querido ver sus obras representadas en los mejores teatros y sus personajes encarnados por los mejores actores. Aprende de los autores que la han antecedido, de sus «giros vitales». Pero entiende que debe respetar su propio ritmo: «Yo tardo un poco en estar segura de lo que quiero hacer, y en saber cómo lo quiero hacer. Me interesa más escribir mejor que escribir más rápido». Estar muy atenta a la realidad, leer mucha sociología e intentar conocerse mucho para identificar los puntos de contacto entre la realidad exterior y la íntima, «Esa resonancia es la obra. Después hay que encontrar la manera

adecuada de contarla». Como a «los artistas más locos y los más raros», le interesa anticiparse; considera también que «la actualidad es muy engañosa [...] a menudo un relato único ya construido gracias a los medios de comunicación o redes sociales» (Vila, 2018).

Cuando escribe, tiene muy presente al público receptor de su obra; no piensa en entretenerlo o divertirlo, sino en «moverlo». Conecta con el público compartiendo su sentimiento de vulnerabilidad y su miedo al propio hecho de hacer teatro. Le resulta imprescindible que el espectador no consiga identificarla con ninguno de sus personajes ni con las posturas o ideas que estos expresan. Le interesa trabajar con la ambigüedad y las contradicciones para obligar al espectador a reflexionar sobre su propio punto de vista y a identificarse con actitudes o personajes que, en principio, detesta. No pretende aleccionar, ni enviar un mensaje unívoco y claro; al contrario, pretende llegar a un punto de controversia, para evitar el didactismo. Concede mucha importancia al trabajo técnico, a la técnica de construcción de personajes y a la del diálogo. Cuando escribe, quiere tener la sensación de estar poniéndose a prueba, poner a prueba sus propias ideas y «compartir con el público el propio proceso de pensar»<sup>8</sup>.

Cuando escribe, piensa en el espectador y, sobre todo, piensa en el actor: «Un buen actor te enseña a escribir». Y se empeña en estrenar sus obras porque siente «que el trabajo toma sentido ante el público», aunque admite que «escribiría aun sin público, pero sería menos emocionante» (Rod, 2018).

### **3. Características de su escritura dramática**

A Lucía Carballal le interesa sobre todo la emoción: «Mi teatro es más de emoción que de pensamiento, aunque el pensamiento se transmite a través de la emoción» (Vila, 2018).

Más allá de su amplia experiencia teatral, Lucía Carballal tiene una escritura «de presente y profundidad, de cercanía». Su dramaturgia tiene un aire de apariencia sencilla; construye sus textos «con esa sensación de transparencia que todos sentimos ante la mirada de quienes son como

---

<sup>8</sup> De su entrevista «*In conversation with* Lucía Carballal y Paula Paz», el 24 de agosto de 2020, en el Cervantes *Theatre* London.

nosotros». En su escritura hay algo cautivador, es un todo «sembrado con orden y gusto» en la elección de las palabras, «tan bien urdido que no percibes la carpintería» (Estaire, 2016). Como escribe Elena Medel, en las obras de Lucía Carballal «nada se deja al azar, cualquier detalle se ajusta en armonía». Y eso que «el diálogo es siempre frenético, constante», pues «el peso de la acción recae en la palabra». Los personajes transitan por «espacios físicos con una carga simbólica potentísima»; hablan y actúan sin despojarse de la conciencia del afuera, donde siempre ocurre algo que afecta a la escena; «tienen tanta piel que no te queda otra que creerles». Lucía Carballal parte del realismo, pero «siempre ocurre algo sorprendente que lo quiebra». La identidad es casi siempre el eje sobre el que se articula la obra; «la identidad con respecto a los demás, la capacidad de resistencia o de sometimiento a los deseos y designios del resto sobre lo que deseamos» (Carballal, 2021: 9-14).

El teatro de Lucía Carballal no tiene vocación elitista; por el contrario, aspira a ser accesible a cualquier persona. Le satisface descubrir que sus trabajos presentan varias capas de lectura y le gusta sentir que «el espectador pueda transitar lo que está viendo de maneras muy diferentes». Los textos de Lucía Carballal admiten múltiples lecturas en función de lo que el lector o espectador esté dispuesto a profundizar; «pueden quedarse en mera anécdota o trascender hasta tocar hueso en los temas capitales de la vida». Tal vez por esa «difícil ambivalencia» sea «una de las dramaturgas más interesantes y refrescantes de la escena española» (Abad, 2021).

Como ella misma reconoce, no es fácil ponerle una etiqueta como autora. Sus textos «exigen capacidad para comprender la ambigüedad», pues transitan territorios situados «entre varios géneros, que tienen varias lecturas»; requieren actores con mucho «trabajo emocional» y escenógrafos creativos. Sus planteamientos escénicos conceden gran importancia al espacio y la imagen y requieren una puesta en escena «sugerente intentando huir de los lugares comunes» (Hernández Nieto, 2017).

### **3.1. Multidimensionalidad, espíritu crítico y sentido del humor**

En las obras de Carballal, aunque sean aparentemente muy distintas, se reconoce «su tono, su mirada». Pone empeño en «que no se pueda “resumir el tema”, o que no haya uno solo, y que tampoco se pueda “definir” a los personajes aún (*sic*) viéndoles (*sic*) clarísimos, en todas sus complejidades» (Ordoñez,

2017). Tiene «la valentía de defender distintos puntos de vista al mismo tiempo» y «el derecho a la contradicción», contradicciones «tremendamente inspiradoras para tratar de desentrañar la realidad» (Ordoñez. 2019).

Los textos de Lucía Carballal admiten muchas lecturas, presentan muchas facetas, muchos matices, tantos como las realidades que pretende desentrañar. Sean cuales sean las cuestiones abordadas, los conflictos adquieren múltiples dimensiones. La voluntad de indagar en ellos hasta las últimas consecuencias requiere un espíritu profundamente crítico que la autora suele acompañar de buenas dosis de sentido del humor.

La crítica política la encontramos en *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), una revisión de la historia de la izquierda española a través de dos generaciones de la misma familia, la que vivió el triunfo rotundo del PSOE en 1982 (con una matriarca comunista encerrada en el sótano de la casa, que se refiere a Felipe González como «el villano sevillano»; una prima yonqui que robaba a su tía para chutarse y unos hijos discutiendo qué hacer con su madre) y la de los hijos de éstos que, a finales de la década de 2010, con Podemos en el Gobierno, discute sobre qué hacer con la casa de la difunta abuela. Una de las propuestas consiste en tirar la casa y erigir en el descampado un monumento al fracaso. Se trata de «un drama, pero lleno de comedia porque el sentido del humor lo atraviesa de principio a fin», asombrosamente «bien escrito y documentado» por dos autores a un tiempo tan jóvenes y «tan maduros y autocríticos» (Vila, 2015).

La crítica a una organización social incapaz de resolver los problemas de sus individuos preside obras como *Personas habitables* (2014) o *Los temporales* (2016). En la primera, una pareja se enfrenta al problema de la infertilidad y a una burocracia regida por la falta de sensibilidad y de eficacia; cuando finalmente se resuelven los supuestos inconvenientes a la idoneidad, la adopción no resulta satisfactoria ni para los adoptantes, ni mucho menos para la menor, que deja cartas de despedida diciendo que vuelve a Moldavia a buscar a sus padres biológicos. La segunda comienza con la recepción en la ETT (Empresa de Trabajo Temporal) de un correo electrónico, cargado de dolorido sarcasmo, de un cliente, un ingeniero de 53 años, que, tras un año de pagarles una considerable cuota, ha optado por recoger tomates en Almería para poder comer y les exige la cancelación de los servicios contratados.

Los feminismos están en el punto de mira en *Una vida americana* (2017) y *Las bárbaras* (2019). Aunque en la primera el feminismo no es, ni mucho menos, tema central, sí resulta un componente importante en la búsqueda de la identidad de las componentes de la pintoresca familia que la protagoniza, y observamos divertidos los malabarismos verbales de una madre que intenta hacerse con el lenguaje inclusivo que encaje con la indeterminación genérica de su \*hije. La crítica al feminismo más mediático y panfletario se evidencia en *Las bárbaras* (2019), donde el lenguaje directo y llano adoptado por las tres mujeres, al hablar de temas donde el eufemismo cortés es la tónica, nos mueve a la risa y nos invita al respeto de cualquier opción que, libremente elegida, resulte satisfactoria para el individuo. En ambas hay un rechazo del pensamiento único y una apuesta por la aceptación y el respeto de la diversidad identitaria.

En *Mejor historia que la nuestra* (2012) se llega a cuestionar si la verdad resulta siempre lo mejor: «Nunca he entendido esa manía de llamar a las cosas por su nombre», «Desde que les obligan a decir la verdad hay muchos más médicos de baja por depresión» (Carballal, 2012: 150- 151). Entreverados en los textos de Carballal, crítica y humor los salpican de «frases iceberg que tan buenas son para los actores y actrices» y que nos van «calando poco a poco» hasta llegar tan dentro como pueda llegar la palabra (Estaire, 2016): «No se puede ayudar sin que te lo pidan» (Carballal, 2014: 42); «la izquierda siempre fracasa cuando dice eso de “seamos buena onda”» (Vila, 2015); «Es que ese es el problema de España. Esa obsesión con la figura del padre» (Carballal, 2021: 94); «Las palabras provocan acontecimientos. Pero no por eso debemos temerlas» (Carballal, 2021: 181); «Pero vas a despertar. Y cuando lo hagas, también va a hacerte gracia... Verás que solo es miedo» (Carballal, 2021: 240).

### **3.2. Metateatralidad. Algunas técnicas procedentes del cine**

Es evidente el carácter metateatral en *La actriz y la incertidumbre* (2020), desde su mismo título. La obra plantea una reflexión sobre el sentido de hacer teatro en *streaming*, para ser grabado, en un momento de teatros cerrados a causa de la crisis sanitaria por el coronavirus (Dordal Lalueza, 2022).

Metateatro es también la primera escena de *Los temporales* (2016), pues una nota de la autora indica que «los trabajadores de la oficina recrean un recuerdo compartido [...] Para revivirlo, ocupan el lugar de otro de sus

compañeros. Actúan tal y como el otro actuó» (Carballal, 2020: 21). Aquí, se explicita, además, el carácter autorreflexivo de esta técnica teatral, pues lo que se escenifica es un ejercicio de autoanálisis de comportamiento, propuesto por el *coach* de la empresa, como medio de resolución de conflictos personales e interpersonales, en el que se busca que cada cual empatice con el otro al tiempo que comprende y acepta sus propios sentimientos ante la situación creada. Pero la representación de un papel dentro de otro no es la única forma metateatral en esta pieza: las escenas 6 y 7 son la proyección de los deseos (sueños) de Olivia y Tere, respectivamente. El pasado revive también en la escena 3, cuando un enfrentamiento dialéctico entre Samuel y Olivia nos descubre su historia en común. El enfrentamiento acaba de forma muy cinematográfica, «deriva en beso. El beso en bofetón, de Olivia a Samuel» (Carballal, 2020: 55).

En *Mejor historia que la nuestra* (2012) la autora recurre a técnicas procedentes del cine en varias ocasiones. La analepsis se indica a través de acotaciones: «Dos horas antes», «unas semanas antes» (Carballal, 2012; 148, 164). La simultaneidad de acciones es posible gracias al artificio de un espacio no visible para el auditorio, la habitación de Luis, y el uso de un comunicador con altavoz (especie de «fuera de campo»). Metateatro es la lectura de diálogos de la película *Grupo salvaje*, a la que también se alude en el epílogo (Carballal, 2012: pp. 198-201, 204). Metateatro podría considerarse también la simulación del aprobado de Paula en el carnet de conducir y de la compra del coche.

En *Las bárbaras* (2019), el espacio escénico «recrea la estética de finales de los años setenta» (Carballal, 2021: 194), lo que nos sitúa en un tiempo pasado muy concreto (los años finales de la década de los 60 del siglo XX, mayo del 68, etc.), rememorado a través de las evocaciones de las protagonistas a lo largo de la pieza. Los *flashback* alcanzan también anécdotas que acaban de producirse. La tecnología (teléfono e internet) introduce en escena a acciones que transcurren fuera de ella. Una cantante, que terminará transmutándose en Bárbara, ofrece espectáculo en vivo. La simbología de las canciones interpretadas es recurso en ésta y otras piezas de Carballal (la *Internacional* y *Mi querida España*, de Cecilia, en *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015); A Robin Rose, en *Una vida americana* (2017), le obsesiona

descifrar el significado oculto de *Un año más*, de Mecano; *Yo no soy esa*<sup>9</sup>, de Mari Trini, *Me olvidé de vivir*, de Julio Iglesias, y *A quién le importa*<sup>10</sup>, de Alaska y Dinarama, en *Las bárbaras* (2019); etc.). Las referencias al mundo literario abundan en *La resistencia* (2017): *Babelia*, la Feria del Libro de Fráncfort, la editorial Hanser, la mesa de Anagrama, Mendoza... Al último éxito editorial de David, a «*El Quijote y Moby Dick*» (Carballal, 2021: 153); la autorreferencia es constante en esta obra y también la analepsis (el primer encuentro de la pareja, los sucesos de la Feria de Fráncfort, la retirada de objetos personales de la expareja de David, etc.). En *Una vida americana* (2017) se prepara la mesa para la celebración del *Sabbat*, ritual judío.

Estas técnicas ayudan a los creadores a representar la visión personal. Las frecuentes intertextualidades «recuerdan la importancia que tienen en nuestro comportamiento la tradición, la literatura y los medios de comunicación» y, en combinación con el metateatro, subrayan que todos representamos roles dictados por otros (O'Connor, 1998: 15).

### 3.3. Imagen literaria de la mujer

Pilar Nieva de la Paz, al hablar de las respectivas memorias de María Teresa León y Rafael Alberti, señala «la diferente consideración que ambos conceden al trabajo creador del otro» (Nieva-de la Paz, 2011: 145); algo parecido a lo que sucede con los textos autobiográficos de Concha Méndez y Manuel Altoaguirre (Nieva-de la Paz, 2011: 150). De forma idéntica, en *La resistencia* (2017), David goza como escritor de un éxito que Mónica sigue trabajando; ella «no da la batalla por terminada y necesita un compañero que de verdad crea que puede ganarla, no alguien que relativice la importancia de su combate» (Rod, 2018). En esta pieza, junto a cuestiones que implican asimetrías entre el amor y la admiración mutuos, se nos van a revelar otras que tienen que ver con roles de género que la literatura ha contribuido a forjar a través de arquetipos que todavía conservan vigencia en el inconsciente colectivo.

Mónica está muy molesta con David a propósito de su nueva novela en la que ficcionaliza la relación de pareja que mantienen desde hace diez años

---

<sup>9</sup> La canción está considerada himno feminista. Información relevante sobre la canción y su autora puede encontrarse en: <https://www.rtve.es/noticias/20210327/50-anos-yo-no-soy-himno-feminista-mari-trini/2083597.shtml> (RTVE)

<sup>10</sup> La canción está considerada un himno por el colectivo LGTB

(Carballal, 2021: 133-189) . En un primer momento, pudiera parecer que lo que la indigna es la profusión de «detalles del día a día», en el que solo «falta un índice por fechas» (pp. 158-159). Pero más adelante Mónica reconoce que el problema está en el arquetipo utilizado por David: «Tú un profesor y yo tu alumna», «Tu alumna bella y esmerada» (p. 163). Él intenta justificar el modelo elegido, pero, cuando apela a la tradición literaria, todos los binomios arquetípicos que cita reproducen la misma relación de subordinación y, por más que intente darles la vuelta presentando al poderoso como dominado, como apunta certeramente Raquel García-Pascual en «Deformación grotesca de la imagen femenina en el *Retablo*, de Valle-Inclán», «la elección de estos arquetipos es ya una toma de postura» (Nieva-de la Paz, 2011: 181).

Más adelante, Mónica le habla de lo doloroso que le resulta el verse retratada como «La razón de tu desasosiego», y de cómo acudía a esa página una y otra vez, y explica: «Cuentas ahí lo bellísima que es la chica. La descripción es bastante prolija, da mucha información [...] sobre ti. Sobre ese profesor embriagado de deseo» (Carballal, 2021: 175). Estamos de nuevo ante el problema de la construcción de una imagen de la mujer como «un reflejo del narcisismo y fetichismo del hombre, que arranca con el amor cortés [...] y llega hasta Hollywood, creando imágenes femeninas que no son más que proyecciones del narcisismo masculino» (Vilches-de Frutos, 2012: 317).

En el empleo recurrente de tales convenciones, no parece que lo preocupante sea el peligro que pueda correr la relación de pareja entre dos seres que se aman a pesar de todo. Debería hacernos reflexionar, en cambio, la razón de que éstas se sigan empleando: el previsible éxito de las obras que las acogen, gracias a un público lector que las tiene interiorizadas.

### **3.4. Los personajes femeninos**

La autora reconoce tener cierta predilección por los universos familiares y por los personajes femeninos. «Tengo la sensación de que todavía quedan muchas mujeres por contar que no se ven en la ficción. Por lo que cada vez estoy más focalizada en personajes femeninos», dice. Y añade que «existe la conciencia de que los protagonistas masculinos transmiten mejor los temas universales, como si el hombre fuese el género neutro»; la diferencia de plantear un tema con protagonista masculino o femenino es el percibirlo como un

problema de todos los seres humanos en el primer caso, y exclusivo de las mujeres en el segundo. «Yo reivindico la capacidad de los personajes femeninos para contar los problemas de todo el género humano» (Hernández Nieto, 2017). La masculinidad escondida tras el género neutro ha sido desvelada por el feminismo, poniendo en cuestión «la voluntad de universalidad y totalidad implícita en dicha concepción» (Sánchez Gómez, 2007: 87).

Todos sus personajes, también los masculinos, son muy ricos y casi todos parecen estar a la búsqueda de una identidad; son «personas que están en lugares con los que no se identifican». Quizá, «esa búsqueda de identidad está en el fondo de todas las obras», y eso es algo que no tiene que ver con el género (Dordal Lalueza, 2022). Sus personajes proyectan, en la línea del feminismo alternativo, «la urgente necesidad» de «pensar-vivir la identidad, el sujeto, más allá de la enclaustradora y asfixiante naturalización de los géneros» (Sánchez Gómez, 2007: 92). Pero es cierto que la mayor parte de sus obras, tienen protagonistas femeninas.

Le interesan todos los personajes femeninos: «Ahora se habla mucho de escribir personajes femeninos fuertes», aunque, aclara, «también me interesan las mujeres frágiles y especialmente las mujeres vulnerables. Mujeres que están luchando, no como heroínas, sino desde las dificultades que todos los seres humanos tenemos para afrontar la vida» (Hernández Nieto, 2017). La lucha de Maite, en *Mejor historia que la nuestra* (2012), intentando acompañar a un padre que padece una enfermedad terminal, con el que no consigue relacionarse satisfactoriamente. La de Madeleine en su empeño de ser madre, en *Personas habitables* (2014). Las respectivas luchas de Olivia, agobiada por un trabajo que le impide tener vida familiar o privada, y de Tere, centrada en empatizar con los demás y resignada a renunciar a sus propios sueños. En *Una vida americana* (2017), la lucha de Linda por encontrar al padre perdido con la esperanza de encontrar también su identidad; la de Robin Rose, y la de Paloma que, a pesar de las innumerables cuestiones que en su familia escapan a cualquier norma, particularmente las relacionadas con el género, está dispuesta a todo por apoyar a sus hijas, y clama por que se comporten como «una familia normal».

El cambio de paradigma en la representación de la identidad femenina se aprecia claramente en Mónica, protagonista de *La resistencia* (2017). Mujer plenamente actual, económicamente independiente, empresaria (tiene un

restaurante) y escritora profesional. Va a irse a vivir con el hombre con el que mantiene una relación desde hace diez años, tras el divorcio de éste. Antes, lo cita en su territorio (su restaurante) y le habla abiertamente de su malestar por determinadas actitudes que no duda en englobar bajo el epígrafe de «paternalismo» (Carballal, 2021: 166), como su tendencia a llevarle las cuentas (Carballal, 2021: 156). Las referencias de David a «el tema del hombre y la mujer» y al «detector de machismo, que pita siempre» (Carballal, 2021: 164-165), parecen indicar algo más general que la actitud personal de Mónica.

En *Las bárbaras* (2019) son cuatro las mujeres que comparten el protagonismo, y la lucha de cada una de ellas es distinta a la de las otras. El campo de batalla para Carmen fue el profesional, dominado por los hombres, donde ha tenido que afrontar una lucha desigual. Encarna optó por volcarse en la familia, los hijos, los nietos, y se siente satisfecha, aunque su brega tampoco le haya resultado precisamente fácil. Susi decidió abandonar una exitosa carrera para casarse con el hombre brillante al que eligió, y tuvo hijos, aunque su vocación no fuera la de madre; y aunque llevó una vida libremente elegida, ha tenido que lidiar con la incompreensión de muchos. Bárbara volcó su energía en la lucha feminista, prolongándola incluso más allá de su muerte.

En *La actriz y la incertidumbre* (2020), Cecilia tiene que interpretar un monólogo escrito y dirigido por Fran, la pareja de la que se está separando, y la vemos luchar consigo misma frente al personaje que tiene que interpretar, y defenderse de las presiones de Fran, que no asume la separación.

Son mujeres que contradicen con sus comportamientos o con sus palabras algunas ideas preconcebidas sobre las señas de la identidad femenina. La supuesta predisposición femenina al cuidado de enfermos y ancianos se desmorona cuando Paula confiesa a Maite su sentimiento de liberación al creer que la van a despedir y como desea que el enfermo se muera pronto «sin que se entere de nada» (Carballal, 2012: 175). La rivalidad malsana entre mujeres queda en entredicho, por ejemplo, cuando Mónica le reprocha a David su forma de empaquetar las cosas de su ex esposa: «¡Cuando te vi guardar sus vestidos como si fuesen trapos...!», porque «Marta tiene una ropa preciosa, le habría llegado destrozada» (Carballal, 2021: 146).

Mujeres que tienen también que lidiar con estereotipos de género usados desde tiempos inmemoriales para someterlas y acallar sus voces, como el de la

locura, «arma secular de la guerra psicológica librada por algunos varones cuya propia lucha para confirmar su virilidad los hace incapaces de ceder su poder sobre el espacio personal femenino» (Nieva-de la Paz, 2011: 118), «aceptada por la sociedad para mantener la estructura patriarcal» (Nieva-de la Paz, 2011: 114). Es la reacción de Samuel, en *Los temporales* (2016), a falta de argumentos ante el rapapolvo de Olivia: «Que te calles de una puta vez, desquiciada de mierda. Loca de...» (Carballal, 2021: 55).

Los prejuicios aplicados a las mujeres por razón de edad los ilustra a la perfección la anécdota que relata Susi: «Iba a subirme a su habitación. Pero de repente va y me dice: “Yo no soy como los demás hombres, ¿sabes? Que se fijan en jovencitas... A mí me gustan las mujeres ya de tu edad”. Y yo le he dicho: “Querrás decir de la nuestra, pedazo de hijo de puta”. Y le ha sentado mal» (Carballal, 2021: 202).

#### **4. Los feminismos en sus obras**

La obra de Lucía Carballal proyecta una voluntad centrada en devolverle a la realidad todas sus posibilidades, en la línea del llamado feminismo de tercera generación, que cuestiona el concepto de género y su equiparación al sexo, y que no se limita a defender los derechos de las mujeres, sino que «se alza en defensa de las minorías étnicas y sexuales que son igualmente víctimas del poder hegemónico» (Fernández dos Santos, 2014). Feminismo en el que lo «diferente, lo marginal, lo anormal ahora tiene la posibilidad de encontrar superficies donde poder hospedar, vivir y crear sin ser perseguidos, sin ser excluidos» (Sánchez Gómez, 2007: 85).

Ese es el propósito del «Refugio Queer» que Paloma, la madre de *Una vida americana* (2017) proyecta habilitar en un sótano, en el barrio de Tetuán, en Madrid. Un espacio para albergar lo que Paloma no comprende «por muchos foros que lea», el ser «ni hombre ni mujer», como Robin Rose, a quien ser como es no le supone ningún problema, ni siente necesidad alguna de un refugio (Carballal, 2021: 125-126). Robin Rose establece un paralelismo entre la búsqueda del padre y la del género, y lo compara con el mito de las dos Españas. La obsesión con la figura del padre, es el problema, la «búsqueda desesperada del género» y la pugna por la dominación (Carballal, 2021: 94-95). Los esfuerzos conciliadores e integradores de Paloma desembocan en ocasiones en

situaciones contradictorias, o cómicas, como sus dificultades para lidiar con el lenguaje inclusivo, o adherirse a celebraciones procedentes tradiciones ajenas que imponen exigencias de género, como la de descorchar el vino del *Sabbat*: «Es que... lo tiene que hacer un hombre» (Carballal, 2021: 113).

*Las bárbaras* (2019) es una obra «feminista, pero no proclamática [...] con creencias pero con dudas, poniéndose siempre un tanto en cuestión» (Ordoñez, 2019). Bárbara, la joven amiga feminista, ha fallecido recientemente. Su presencia en escena, materializada en la figura de la cantante, tiene carácter simbólico y sirve de pretexto a una reflexión acerca de las renunciaciones que muchas mujeres españolas, cuya juventud transcurrió durante los últimos años del franquismo, se vieron obligadas a asumir. Da pie, también, a una invitación para tomar las riendas de la propia vida, para atreverse, como se dice en un tono tal vez algo melodramático, a «ser mujeres plenas al fin» (Carballal, 2021: 206).

La juventud de Carmen, Susi y Encarna transcurrió en un tiempo marcado por el feminismo de la diferencia que, a través de «la equiparación de género y sexo logra la constitución de una subjetividad singular femenina» (Fernández dos Santos, 2014). Las mujeres de la generación de sus madres perpetuaban «los desequilibrios de poder al educar a las hijas para dar y a los hijos para recibir» (O'Connor, 1998: 12). Susi niega la posibilidad de comparación de esa generación con la suya, la de las mujeres que hicieron la ruptura (Carballal, 2021: 217). Tal ruptura, en cambio, podría no parecer siempre tan evidente, a juzgar por los derroteros que tomaron sus vidas.

Encarna representa el prototipo de «madre trabajadora» que ha asumido la práctica totalidad del trabajo doméstico que comporta el cuidado de la familia; se ha encargado, también, de atender a Bárbara en el hospital, y se siente minusvalorada, sobre todo por sus amigas. Carmen, mujer independiente, arquitecta de éxito, una de las pocas de su generación con estudio propio, revelará el coste personal de su independencia, y la lucha que, por el hecho de ser mujer, tuvo que enfrentar para que la tomaran en serio: «¡Tú no has entrado en una obra, con ciento cincuenta albañiles mirándote las tetas, preguntando cuándo llega el arquitecto de verdad!». Susi renunció a una brillante carrera musical para casarse. Aparentemente es una mujer dependiente y sometida, y se siente juzgada por sus amigas y por un feminismo dogmático contra el que arremete sin piedad por pretender imponer pautas de comportamiento: «Cuando

este nuevo feminismo sea una religión [...] Podrían enseñarla en los colegios. “Niñas, atentas, esto es lo que no hay que hacer, lo que no hay que ser... bajo ningún concepto”». Planta cara a quienes pretenden etiquetarla, y aclara que sentía su dedicación al piano como una imposición y que su virtuosismo sólo servía para que sus allegados presumieran de ella. Un día decidió que no tenía que demostrar nada y se empoderó; vender el piano fue para ella un acto de liberación (Carballal, 2021: 217-219).

El feminismo que le molesta a Susi es el que se dedica a detectar en las mujeres comportamientos etiquetados de censurables por, presuntamente, perpetuar situaciones de sometimiento y desigualdad, las señalan y, sin tener en cuenta sus motivaciones y deseos, les imponen nuevas normas de conducta, ejerciendo sobre ellas un poder tan ilegítimo como aquel del que dicen liberarlas. Las presionan, responsabilizándolas, en cierto modo, de la situación injusta que padecen, en lugar de poner su granito de arena para erradicar tales situaciones, con la misma actitud de la que se queja Carmen, refiriéndose a sus hijos: «Que si por qué cocino yo siempre, que si su padre no mueve un dedo... Después me dejan a los nietos, cogen un táper y se van» (Carballal, 2021: 207).

Se ponen asimismo de manifiesto prejuicios de género interiorizados, en particular el de que la posición de debilidad, de inferioridad, queda siempre del lado femenino. Carmen reacciona ante la noticia de la separación y la homosexualidad de su hijo pidiéndole: «Que seas tú quien le empotre, y no él a ti» (Carballal, 2021: 224).

#### **4.1. Desmitificación de la maternidad**

La maternidad es uno de los pilares sobre los que se ha asentado la continuidad de la identidad tradicional femenina; y uno de los que se han visto menos alterados en el trazado de la nueva identidad femenina en las creaciones de escritores y escritoras en épocas recientes (Vilches-de Frutos, 2012: 9,25).

Son varias las piezas de la autora en las que diversos aspectos relacionados con la maternidad caracterizan esencialmente al personaje, pero es en *Las bárbaras* (2019) donde se plantea la maternidad como tema de reflexión y donde se desmitifica. Vemos, por una parte, cómo la relación entre la madre y sus hijos puede llegar a ser problemática: a Encarna, su hijo no le habla

por un comentario inconveniente que le hizo, y entre Bárbara y su madre «había una fractura», una «especie de combate perpetuo». Y aunque Susi se refiera a ella como «el tipo de madre que te hace apreciar a la tuya», como «un sacerdote, pero maquillado y con perlas», Encarna empatiza con esa mujer: «no entiendes lo que ha vivido esa mujer. No sabes lo que es dárselo todo a un hijo, todo, para que luego rompa contigo» (Carballal, 2021: 222-223). Los prejuicios acerca de lo que se considera ser “buena madre” salen a la luz y, así, Encarna le reprocha a Susi el no haberse comportado con sus hijos como tal: «siempre fueron un fastidio para ti» (Carballal, 2021: 236).

Carmen se cuestiona si no fue un error renunciar a tener una pareja estable y formar una familia, y ha llegado a plantearse recurrir a una clínica de fertilidad en Suiza para «mujeres de nuestra edad». Encarna lo justifica como que posiblemente «le ha venido el instinto maternal», cuya existencia niega Susi. Según ella, fue éste un concepto inventado el siglo XIX para que la mujer se quedase en casa creyendo que era su propia elección, pero las mujeres «nunca, en ninguna sociedad, decidieron dedicarse a la crianza por voluntad propia» (Carballal, 2021: 235-236); «La maternidad elegida es un privilegio que gozan muy pocas mujeres en el mundo», dice Carballal (Vila, 2018). La desmitificación de la maternidad se hace explícita en las palabras de Susi: «Mistificas una maternidad que ni siquiera pudiste elegir», «Los niños nos venían de serie». Confiesa que se arrepiente de haber tenido hijos «Como tantas otras mujeres que no lo dirán ni muertas», y los problemas que le crea, «desde la óptica feminista», que Carmen crea que va a realizarse por la maternidad. Todas, dice ésta, «Tenemos derecho a alguna contradicción» (Carballal, 2021: 237-238).

La relación de la mujer con la maternidad se plantea desde un punto de vista que revela un planteamiento abiertamente feminista. Ya no se entiende como instinto indisoluble de la identidad femenina, sino una alternativa posible, una opción personal que cada mujer vive y entiende a su manera.

#### **4.2. La mirada masculina sobre la mujer**

En otros lugares de este trabajo se ha mostrado cómo la tradición literaria estableció un ideal de identidad femenina basado en ideas patriarcales que persisten a nivel subliminal en el inconsciente colectivo (O'Connor, 1988: 12).

Los albañiles que en la obra le miran las tetas a Carmen mientras preguntan cuando llega el arquitecto de verdad (Carballal, 2021: 219) es solo un ejemplo ilustrativo de la persistencia de tales prejuicios. Desde principios del siglo XX, «el retrato literario de la mujer «experimenta importantes cambios cuando es construido por otra mujer» y suele evitar «el idealizador modelo de belleza impuesto por el hombre» que la convierte en «objeto sensual y erótico creado y deseado por el hombre» (Vilches-de Frutos, 2012: 38).

En *La resistencia* (2017), Mónica recrimina a David por haberla representado de acuerdo al canon literario tradicional, y vemos cómo esta recreación la hace cuestionarse acerca del concepto que su pareja tiene de ella en la vida real. Le recuerda: «Yo ya te he reprochado, algunas veces, tu excesiva atención a mi belleza»; y le espeta: «Yo ya no tengo belleza». Mónica ha llegado a esa conclusión porque la idealización de la belleza y de la juventud femeninas por parte de los hombres, convierte la mirada estos sobre las mujeres en índice de la existencia (o no) de tales atributos. Durante una cita en la editorial, al pasar por los despachos habituales tiene una revelación: «Allí ya empecé a notar algo. Después me senté en la sala de espera. Había unos hombres. Unos ejecutivos bastante corrientes, ¿sabes? Un grupo convencional [...] Fue como entrar a una sala vacía...». A Mónica ni le molesta ni le apena haber perdido su belleza, como ingenuamente deduce David. Desde el punto de vista de Mónica, esa pérdida es motivo de mutua liberación: «Si ya no tengo la belleza, tú te liberas también. Liberamos al profesor de su adicción». La ve como una oportunidad, la de «estar juntos por motivos decentes» (Carballal, 2021: 176-179).

La contundente respuesta de Susi a la mirada del hombre que pretende seducirla (Carballal, 2021: 202) es, tal vez, la evidencia más clara de la expresión de una perspectiva abiertamente feminista aplicada a la identidad de las mujeres, conscientes ya y decididas a defender el lugar y el rol social que les corresponde.

## **5. Fin de una etapa. Futuro e incertidumbre**

El buen estado de salud de la escena española durante las dos primeras décadas del siglo XXI se vio severamente amenazado por las restricciones impuestas como consecuencia de la crisis sanitaria provocada por la COVID. “El Centro Dramático Nacional mantuvo en todo momento su actividad *online* a

pesar de tener los teatros cerrados y *La Pira* se estrenó en *streaming*, sin público, usando los teatros de una manera que hasta ahora no se había hecho”<sup>11</sup>. Este espectáculo acoge a una pluralidad de voces, mediante la que se pretendía reflejar la pluralidad de experiencias vividas por nuestra sociedad. Una de estas voces fue la de Lucía Carballal, con su obra *La actriz y la incertidumbre* (2020), en la que una actriz se dispone, precisamente, a interpretar, para su difusión en *streaming*, un monólogo titulado *Futuro*. Los títulos de ambas obras, la de Carballal y la de su ficción, en virtud de su relación metateatral, ilustran de forma bastante elocuente la visión de la autora.

La preocupación de los creadores por el futuro de nuestra escena contempla las múltiples imposiciones presentes, y no sólo las derivadas de un estado de alarma sanitaria o de las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías de las que disponemos en la actualidad. La revista *El Cultural*, publica, en su último número del mes de marzo de 2022, un artículo que se hace eco de estas inquietudes y, al hilo de las palabras de Carballal, señala la limitación presupuestaria como una nueva forma de censura:

«Me cuesta mucho escribir textos para más de cuatro intérpretes o que exijan determinados elementos escenográficos o técnicos. Hay una especie de principio de austeridad que muchos hemos interiorizado». [...] Su alusión a esta alarma interna [...] hace sospechar que el teatro que vemos podría ser muy diferente de haber más recursos. Parece una censura económica asimilada [...] Si Buero debía practicar el posibilismo inteligente para mantenerse en la cartelera durante el franquismo sin renunciar a su dignidad crítica, Carballal y sus colegas han de tener muy claro dónde está la frontera que separa el impulso artístico del presupuestario (Ojeda, 2022: 38).

En el mismo sentido se pronuncia Guillermo Heras en el número 4 de la revista *Dramática*, desde donde reclama implicación jurídica y económica de las instituciones para el mantenimiento de la Muestra de Teatro Español de Autores contemporáneos, de relevancia nacional e internacional: «es necesaria una acción firme y decidida de las instituciones [...] La espléndida realidad de la escritura teatral actual en nuestro país merece tener una propuesta anual para mostrar sus trabajos» (Heras, 2022).

---

<sup>11</sup> Información procedente de la web del CDN: <https://dramatico.mcu.es/evento/la-pira-publicacion/>

## 6. Conclusiones

Como se ha visto, la escritura dramática española de autoría femenina está, posiblemente, viviendo en la actualidad el mejor momento de su historia. Desde la generación de dramaturgas nacidas en los años 60 del siglo XX, las autoras vienen poniendo en práctica «un conjunto de estrategias de acceso a los escenarios basadas en la profesionalización y la autogestión», y conciben el teatro como un fenómeno global donde «los vínculos del proceso creativo con la escena son estrechos». Las últimas generaciones no sólo han logrado «estrenar sus obras a una edad temprana, sino que además lo ha podido hacer en teatros públicos y salas alternativas de larga tradición» (García-Manso, 2017: 96-98).

Lucía Carballal (Madrid, 1984) es paradigma de la generación de autoras surgidas en la segunda década del siglo XX. Como se desprende de su información curricular, esta dramaturga posee una intensa y variada formación, adquirida tanto en España como fuera de nuestras fronteras. Sus primeros trabajos estuvieron amparados por varias de las iniciativas llevadas a cabo por instituciones públicas y privadas, que le permitieron representar : Beca de Creación ETC Cuarta Pared 2014; Programa Dramaturgias Actuales INAEM 2015; Obrador d'estiu de la Sala Becket, en 2015; *I Beca El Pavón Teatro Kamikaze*, 2017; AC/E, Programa de Internacionalización de autores españoles Contemporáneos en el Reino Unido 2018; Proyecto *La Pira* del CDN, en 2020. Sus obras han sido editadas, algunas representadas en teatros públicos e importantes salas alternativas, y han sido candidatas a relevantes premios dentro del ámbito teatral, que en ocasiones han obtenido. Su visibilidad en prensa y en redes sociales está avalada por las numerosas publicaciones en estos medios relacionadas con esta autora.

El teatro de Lucía Carballal refleja sus preocupaciones y compromiso con la realidad de la sociedad actual, siempre en relación con el ser humano, al que sitúa en el centro de sus creaciones. Sin decantarse por ninguna postura ni idea particular expresada por alguno de sus personajes, pretende que el espectador reflexione sobre su propio punto de vista. Su predilección declarada por los universos familiares y personajes femeninos, su reivindicación de la capacidad de estos últimos «para contar los problemas de todo el género humano»

(Hernández Nieto, 2017), revelan su voluntad de construcción de un canon literario femenino acorde con la realidad social de nuestro tiempo: mujeres que cuestionan o rechazan abiertamente los estereotipos de género limitadores de la identidad femenina, todavía vigentes, aun en la literatura. Se ha mostrado también cómo los feminismos de diversa índole asoman en algunas de sus obras. Estos, como otros temas, los aborda la autora con espíritu crítico, asumiendo incluso el derecho a alguna contradicción, y con un sentido del humor que facilita el tratamiento de cuestiones incómodas.

La trayectoria profesional de Lucía Carballal da buena cuenta de su talento y de su capacidad de trabajo. Pero en la visibilidad de la autora y de su obra ha tenido también mucho que ver apoyo institucional a la dramaturgia emergente, llevado a cabo en España, de forma muy especial, durante la segunda década del siglo XXI. En un contexto de prolongada crisis económica, que se va renovando por sucesivos motivos, es comprensible la preocupación por el futuro que espera a nuestra escena. Lucía Carballal declara que cuando regresó a Madrid (en 2013), tenía el propósito de buscar su propia voz (Carballal, 2022). Felizmente, creemos que la ha encontrado. Y que es imprescindible que las Instituciones continúen apoyando voces que, como la de Carballal, pugnan por ser oídas.

## Bibliografía

ABAD, Paloma. «Lucía Carballal, la dramaturga que aporta una mirada fresca (de verdad) al teatro intimista». *Vogue*, 19 de julio de 2021.

BRITO DÍAZ, Carlos. «Mujer y escena: dramaturgas del siglo XXI». Revista *Clepsydra*, 19. 2020. En línea:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7717057>

CARBALLAL, Lucía. *Mejor historia que la nuestra*. Madrid: INJUVE, 2012. (pp.143-204). En línea: [Catálogo Textos Teatrales Marqués de Bradomín 2012](#).

[Creación Injuve](#)

- *Velar*, en *Teatro. Piezas breves curso Resad 2005-2006*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- *Personas habitables*. Madrid: INAEM (Colección Dramaturgias Actuales), 2014. En línea: [Personas habitables \(muestrateatro.com\)](#)
- «Los temporales». *Escritos en la escena*. Madrid: Centro Dramático Nacional, Cuadernos Pedagógicos 97, 2016, pp. 23-25 En línea: <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/N-97-Escritos-en-la-escena1.pdf>
- *La resistencia*, en *I Beca El Pavón Teatro Kamikaze*. Madrid: Acto Primero, 2017.
- *Las bárbaras*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2019.
- *Las últimas (Los temporales, Una vida americana, La resistencia, Las bárbaras, La actriz y la incertidumbre)*. Segovia: Ediciones La uña RoTa, S.L., 2021.
- «Alguien a quien parecerse. Sobre los referentes y sobre empezar a escribir». *Dramática* Nº 4. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2022, pp. 172-177.

DORDAL LALUEZA, Ferrán. «Sostener la incertidumbre (una conversación con Lucía Carballal)», (*Pausa.*) *Quadern de Teatre Contemporani* 44, 2022. En línea: [https://www.revistapausa.cat/incertidumbre-lucia-carballal/?fbclid=IwAR17SGzfNZJSScMgT2M676PKAQjpa-xR2nKS4\\_IB0FCF2jO\\_mTa9KyZbuZo](https://www.revistapausa.cat/incertidumbre-lucia-carballal/?fbclid=IwAR17SGzfNZJSScMgT2M676PKAQjpa-xR2nKS4_IB0FCF2jO_mTa9KyZbuZo)

ESTAIRE, Félix. «Lucía Carballal, debajo de la piel está la playa». *Las Puertas del drama*. Extra Nº 1: Mujeres que cuentan (especial autoras), 2016: En línea: [Lucía Carballal, debajo de la piel está la playa « El Kiosco Teatral \(aat.es\)](#)

FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta. *La lectura feminista en la literatura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc515t9>

GARCÍA, Eugenia. «La crisis ha recuperado el teatro político», *El Siglo* Nº 1157, 2016 (30 de mayo). En línea [1157cultura\\_Carballal-Sanchez.pdf \(elsiglodeuropa.es\)](#)

GARCÍA-MANSO, Luisa. «Dramaturgas Actuales y Teatro escrito a pie de escena en España: *El meu avi no va a Cuba*, de Victoria Szpunberg», *Feminismo/s* 30, diciembre 2017, pp. 93-110.

GARCÍA-PASCUAL, Raquel (ed.). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011. Edición electrónica (2016).

GONZÁLEZ MELO, Abel (ed.). *Porque no habrá quien nos mande. Dramaturgas españolas y protagonistas femeninas (2000-2020)*. La Habana: Ediciones Alarcos y AECID, 2021.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

HERAS, Guillermo. «29 años en la búsqueda de la dramaturgia española actual». *Dramática* Nº 4. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2022, pp. 126-129.

HERNÁNDEZ NIETO, Antonio. «Lucía Carballal, una dramaturga atenta a la actualidad de lo ambiguo, lo sutil y lo íntimo». *Woman's Soul*, 2017, en línea: [Lucía Carballal, una dramaturga atenta a la actualidad de lo ambiguo, lo sutil y lo íntimo - Woman's Soul \(womans-soul.com\)](http://womans-soul.com)

JÓDAR PEINADO, María del Pilar. «Desmitificación, reivindicación y lucha: feminismo en las dramaturgas del siglo XXI». *Revista Cálamo FASPE* 68, 2020, pp. 39-54.

NIEVA-DE LA PAZ, Pilar, Sarah Wright, Catherine Davies, Francisca Vilches-de Frutos (Coords. y Eds.). *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*. Philadelphia, PA: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011.

O'CONNOR, Patricia W. *Dramaturgas españolas de hoy (una introducción)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

- «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon», *Signs*, Winter, 1990, Vol. 15, Nº 2, pp. 376-390.
- *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.

OJEDA, Alberto. «El teatro español se queda sin personajes», *El Cultural*, 2022 (25 a 31 de marzo), pp. 38-40.

ORDOÑEZ, Marcos. «El arte de Lucía Carballal», *El País* (Cultura), 2017 (15 de noviembre). En línea: [El arte de Lucía Carballal | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](http://elpais.com)

- «El derecho a la contradicción», *El País* (Cultura), 2019 (12 de septiembre). En línea: [El derecho a la contradicción | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](http://elpais.com)

PÉREZ-RASILLA, Eduardo. «Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta». *Acotaciones*, 28. 2012. En línea: [rasilla teatrobrevejovenesescritoras.pdf \(resad.es\)](http://resad.es)

ROD, Carlos. «Entrevista a Lucía Carballal». Teatros del Canal: Programa de mano de *La resistencia*, 2018. En línea: <https://cdn.teatroscanal.com/wp-content/uploads/2018/06/programa-mano-la-resistencia-lucia-carballal.pdf>

RODRÍGUEZ-SOLÁS, David. «Dramaturgas del siglo XXI». *Don Galán* N° 8 (Monográfico, *Mujer y teatro en la España del siglo XXI*), 2018. En línea: [Don Galán núm. 8. Revista Audiovisual de Investigación Teatral – CDT \(teatro.es\)](#)

ROMERA CASTILLO, J. (ed.). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2009.

- *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2011.
- *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros 2012.
- *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum. 2014.
- *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Elena (2007). «Los senderos múltiples de la identidad: feminismo alternativo», *Germinal: revista de estudios libertarios*, Núm. 3, pp. 83-96. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2729582>

SAUMELL, Mercè. «Mujer y creación escénica hoy en España. Estado de la cuestión», *Don Galán* N° 8 (2Monográfico, *Mujer y teatro en la España del siglo XXI*), 2018. En línea: [Don Galán núm. 8. Revista Audiovisual de Investigación Teatral – CDT \(teatro.es\)](#)

SERRANO, Virtudes. *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004.

VICENTE, Álvaro. «Lucía Carballal: “España ha sido infantil mirando otras identidades nacionales sin cultivar la propia”», *Revista Godot*, 2018 (22 de enero). En línea: [Lucía Carballal: “España ha sido infantil mirando a otras identidades nacionales sin cultivar la propia” | Revista Godot](#)

VILA, José Miguel. «Un lúcido monumento al fracaso colectivo: “A España no la va a conocer ni la madre que la parió”, de Lucía Carballal y Víctor Sánchez», *Diario crítico*, 2015 (13 de octubre). En línea: [Un lúcido monumento al fracaso colectivo: ‘A España no la va a conocer ni la madre que la parió’, de Lucía Carballal y Víctor Sánchez | Diariocrítico.com \(diariocritico.com\)](#)

- «Lucía Carballal (dramaturga): “No creo en la idea de posteridad, Yo escribo para el presente”», *Diario crítico*, 2018 (10 de abril). Disponible en [Lucía Carballal \(dramaturga\): "No creo en la idea de posteridad. Yo escribo para el presente" | Diariocrítico.com \(diariocritico.com\)](#)

VIDALES, Raquel. «El año en que estallaron las dramaturgas», *El País Cultura* (30 de abril de 2016). En línea: [El año en que estallaron las dramaturgas | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

VILCHES-DE FRUTOS, María Francisca, and Pilar NIEVA-DE LA PAZ (coords. y eds.). *Imágenes Femeninas En La Literatura Española y Las Artes Escénicas (siglos XX-XXI)*. Philadelphia, PA: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.

## Webgrafía

Acción Cultural Española: [Programa de Internacionalización de autores teatrales españoles Contemporáneos en Reino Unido 2018 \(accioncultural.es\)](http://accioncultural.es)

Canal UNED: [Canal UNED - Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales](http://canaluned.es)

Centro Dramático Nacional: [https://dramatico.mcu.es/](http://dramatico.mcu.es/) ; [Escritos en la escena \(mcu.es\)](http://escenas.mcu.es)

Cervantes Theatre London: [https://www.cervantestheatre.com/home/in-conversations/](http://www.cervantestheatre.com/home/in-conversations/)

Contexto teatral: [Lucía Carballal \(contextoteatral.es\)](http://contextoteatral.es)

Delirando, con Lucía Carballal: [https://podtail.com/da/podcast/participantes-para-un-delirio/delirando-con-lucia-carballal/](http://podtail.com/da/podcast/participantes-para-un-delirio/delirando-con-lucia-carballal/)

El País: [https://elpais.com/ccaa/2020/01/27/madrid/1580116403\\_227080.html](http://elpais.com/ccaa/2020/01/27/madrid/1580116403_227080.html)

Fundación La Caixa: [https://becarios.fundacionlacaixa.org/web/guest/becaris/perfil/-/fucontent/lucia-carballal-luengo-B002771?nav=true](http://becarios.fundacionlacaixa.org/web/guest/becaris/perfil/-/fucontent/lucia-carballal-luengo-B002771?nav=true)

Mesala Films: [Lucía Carballal - Mesala \(mesalafilms.com\)](http://mesalafilms.com)

Play radio La Sala – RNE: [https://www.rtve.es/play/audios/la-sala/sala-lucia-carballal-pablo-diaz-morilla-antonio-rojano-escritores-dramaturgos-05-02-19/4968733/](http://www.rtve.es/play/audios/la-sala/sala-lucia-carballal-pablo-diaz-morilla-antonio-rojano-escritores-dramaturgos-05-02-19/4968733/).

Sala Beckett: [Lucía Carballal - Sala Beckett](http://sala.beckett.es) ; [La escena contraria - Sala Beckett](http://sala.beckett.es) ; [¡7 de una vez! Una elección de Simon Stephens - Sala Beckett](http://sala.beckett.es).

Sala Teatro Cuarta Pared: [Sala de Teatro Cuarta Pared Madrid - Inicio](http://teatrocuartapared.es).

Teatro español y Naves del Español: [https://www.teatroespanol.es/espectaculo/galdos-en-el-espanol](http://www.teatroespanol.es/espectaculo/galdos-en-el-espanol)

# ANEXOS

## ANEXO 1: *Mejor historia que la nuestra* (2012)



Cartel *Mejor historia que la nuestra* (2012), de Lucía Carballal. Obra estrenada en la Sala Kubik de Madrid en 2012. Se representó en Teatro Lara de Madrid en 2014, bajo la dirección de Francisco Carril. Fotografía de Andrés Lázaro, procedente de la web: [www.injuve.es/creacionjoven/noticia/mejor-historia-que-la-nuestra](http://www.injuve.es/creacionjoven/noticia/mejor-historia-que-la-nuestra)

Lucía Carballal escribió *Mejor historia que la nuestra* en Berlín. Había empezado a escribirla en las clases de Bukoski. «En pleno proceso de escritura había tenido una crisis, el temor a no saber cómo iba a ganarme la vida una vez terminaran los días maravillosos de la UdK [...] esto parece siempre muy pueril como tema pero condiciona muchísimo la escritura». Después de un lapso de dos años en los que dejó de un lado la escritura para trabajar en temas de gestión cultural, se dio cuenta de que ni podía ni quería dejar de escribir, y volvió a trabajar en la obra. Cuando la terminó, le gustó y la presentó al ahora desaparecido concurso Marqués de Bradomín y ganó un accésit, 3000 euros «Me pareció una fortuna en aquel momento y decidí invertirla en contratar a otra persona que consiguiera más dinero para producir la obra». Eso lo cambió todo. Supuso su regreso a Madrid y, con el éxito de crítica, el despegue de su carrera. «La cosa salió bien y se materializó en una

producción de teatro independiente en Madrid dirigida por Francesco Carril». Primero se representó en la desaparecida Sala Kubik Fabrik, y después en la sala pequeña del teatro Lara. (Dordal Lalueza, 2022).



Mamen Camacho (Maite) y Chema Muñoz (Luis), hija y padre en una escena de *Mejor historia que la nuestra* (2012), de Lucía Carballal, en el Teatro Lara de Madrid (2014). Fotografía: Emilio Gómez, procedente de la web: <https://revistatarantula.com/francesco-carril-dirige-mejor-historia-que-la-nuestra-de-lucia-carvallal/>



Mamen Camacho (Maite), Antonio de Cos (Luis) y Chema Muñoz (Roberto), hija, yerno, y padre en una escena de *Mejor historia que la nuestra* (2012), de Lucía Carballal, en el Teatro Lara de Madrid (2014). Fotografía: Emilio Gómez, procedente de la web: <https://revistatarantula.com/francesco-carril-dirige-mejor-historia-que-la-nuestra-de-lucia-carvallal/>

En esta obra «abordaba la muerte de mi padre y mi relación con él» (Dordal Lalueza, 2022). «La función es áspera, como debe ser, porque se encara con la muerte [...] en su acepción más rutinaria. Sin grandeza, con un diagnóstico y una rutina de adversidades que sobrellevar hasta el inexorable final». Una vez conocido el diagnóstico, la propia visión de la vida cambia para el enfermo y para quienes le rodean. «La relación de Luis el padre y de Maite la hija, ha sido como todas las relaciones filiales, contradictoria [...] pero cuando se está a punto de perder a un ser que significa tanto, temes el sonoro silencio que dejará, sin importar ya nada» (Muñoz Díez, 2014).



Paloma Zavala (Paula) y Antonio de Cos (Roberto) en una escena de *Mejor historia que la nuestra* (2012), de Lucía Carballal, en el Teatro Lara de Madrid (2014). Fotografía: Emilio Gómez, procedente de la web: <https://revistatarantula.com/francesco-carril-dirige-mejor-historia-que-la-nuestra-de-lucia-carvallal/>

Otros enlaces de interés:

A golpe de efecto. Revista cultural: [www.agolpedeefecto.com/teatro\\_2014/teatro\\_mejor\\_historia\\_nuestra.html](http://www.agolpedeefecto.com/teatro_2014/teatro_mejor_historia_nuestra.html)

Instituto de la Juventud: [www.injuve.es/creacionjoven/noticia/mejor-historia-que-la-nuestra](http://www.injuve.es/creacionjoven/noticia/mejor-historia-que-la-nuestra)

Revista Tarántula: <https://revistatarantula.com/francesco-carril-dirige-mejor-historia-que-la-nuestra-de-lucia-carvallal/>

Teatro Lara: <https://madridesteatro.com/mejor-historia-que-la-nuestra-en-el-teatro-lara/>

El País-Madrid (Crítica/Teatro): [https://elpais.com/ccaa/2014/05/22/madrid/1400787580\\_214471.html](https://elpais.com/ccaa/2014/05/22/madrid/1400787580_214471.html)

El País (Cultura):

[https://elpais.com/cultura/2014/12/03/actualidad/1417602929\\_157703.html](https://elpais.com/cultura/2014/12/03/actualidad/1417602929_157703.html)

**ANEXO 2: *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015) (escrita en colaboración con Víctor Sánchez Rodríguez)**



Cartel de *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), de Lucía Carballal y Víctor Sánchez. Estrenada en el Festival Russafa Escènica, en Valencia, en septiembre de 2016, por la Compañía Wichita CO, dirigida por Víctor Sánchez. En octubre de 2016 se representó en LaZonaKubik (Madrid). Fotografía procedente de la página web: [www.makma.net/las-dos-espanas-de-wichita-co/](http://www.makma.net/las-dos-espanas-de-wichita-co/)

«La obra era un díptico. Queríamos hablar del 15M. No era el momento inmediatamente posterior, pero todavía era bastante reciente». Víctor Sánchez Rodríguez y Lucía Carballal Luengo se conocieron en el Institut deTeatre, donde él había dirigido una breve obra de la autora, escrita para una práctica escénica. «Hablamos mucho del 15M, del replanteamiento de la izquierda en general [...] en relación con lo que había pasado durante la transición española y con la necesidad de visitar todo ese período histórico». Fue

entonces cuando les surgió la idea de escribir juntos una obra que contara la historia de una familia de izquierdas en España, de su evolución. Se trataba de contar la historia de la izquierda española a través de una familia. Buscaron la forma de repartir bien el trabajo, «algo que formalmente tuviera sentido [...] pensamos en un díptico con el que viéramos a esta familia en dos generaciones, en dos momentos históricos». Lucía Carballal escribió la primera parte y Víctor Sánchez la segunda, y «luego trabajamos también mucho cada uno en el texto del otro». Una buena manera de coescribir, «fue bastante... no sé, agradable, pacífico y enriquecedor» (Dordal Lalueza, 2022).



De derecha a izquierda, Carlos Amador (Ivan), Lorena López (Maru), Lara Salvador (Nadia) y Bruno Tamarit (Pablo) en una escena del primer acto de *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), de Lucía Carballal y Víctor Sánchez. Fotografía procedente de la web de Wichita CO: [www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/](http://www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/)

La acción dramática se desarrolla en el salón de la casa de la abuela, Amparo. En el primer acto, los hijos de Amparo y sus respectivas parejas viven expectantes la noche del 28 de octubre de 1982, en la que el PSOE, liderado por Felipe González, ganó las Elecciones generales por mayoría absoluta, aunque en realidad se han reunido para decidir qué hacer con su madre, si seguir dejándola sola en la casa (o, peor aún, con la prima yonqui que le roba a la abuela para chutarse) o llevársela por temporadas con cada uno de ellos.

En el segundo acto, en un salón lleno de cajas para sacar de allí las cosas de Amparo, la generación sus nietos discuten qué hacer con la casa de la abuela. Son los años finales de la segunda década del siglo XXI y gobierna Podemos. Carlos quiere dedicarla a espacio cultural (ambientado en las décadas de los 80 y los 90), Lara quiere quedársela ella... Y Bruno, hermano de Carlos, propone tirar la casa y dejar un descampado en el que erigir un monumento no oficial al fracaso... (Vila, 2015).



Bruno Tamarit (Bruno, al fondo), Carlos Amador (Carlos, en el centro) y Lorena López (Lorena, de espaldas) en una escena del segundo acto de *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), de Lucía Carballal y Víctor Sánchez. Fotografía procedente de la web de Wichita CO: [www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/](http://www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/)

*A España no la va a conocer ni la madre que la parió* se centra en cómo «los ideales políticos de los padres han iluminado una manera de vivir, y cómo con el paso de los años esa luz empieza a cuestionarse y deja de ser útil para iluminar una realidad que ha cambiado» y trata de la crisis que se produce cuando la nueva generación no puede ya recurrir al sistema de valores en que han sido educados, de cómo esa crisis «lleva a comprender que se deben generar nuevos valores con las dificultades que conlleva no caer en la contradicción» (García, 2016).

La pieza fue estrenada en el Festival Russafa Escènica, en Valencia, en septiembre de 2016, dirigida por Víctor Sánchez. En octubre del mismo año, se representó en Madrid, en LaZonaKubik. Fue finalista al Premio Max como Mejor espectáculo revelación en 2017.

Otros enlaces de interés:

Premios Max 2017: <https://www.premiosmax.com/edicion/20/candidato/47622/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/>

Russafa Escènica: [https://russafaescenica.com/representacion/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/?edi\\_re=58&page\\_edi=2456&historico=1](https://russafaescenica.com/representacion/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/?edi_re=58&page_edi=2456&historico=1)

Teatro del Barrio: <https://teatrodelbarrio.com/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/> donde se proporcionan enlaces a diversos artículos de prensa sobre la obra.

Vídeo promocional de la obra en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OfnCw5rviNQ&t=59s>

Wichita Co: [www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/](http://www.wichitaco.es/obras/a-espana-no-la-va-a-conocer-ni-la-madre-que-la-pario/) (con acceso a un dossier de la obra).

### ANEXO 3: *Los temporales* (2016)



De izquierda a derecha: Lorena López (Olivia), Carlos Heredia (René), David Boceta (Samuel), Mamen García (Tere) y Nacho Sánchez (Bruno) en una escena de *Los temporales* (2016), de Lucía Carballal. Estrenada en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero del CDN, en Madrid, el 8 de junio de 2016, dirigida por Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de MarcosGpunto, procedente de la web: <https://www.revistapausa.cat/incertidumbre-lucia-carballal/>

«Escritos en la escena» es un proyecto de investigación dramática del Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional que plantea un modelo de escritura dramática a pie de escenario en el que, partiendo de un primer borrador, el autor desarrolla y finaliza el texto en el ámbito escénico, trabajando estrechamente con un grupo de intérpretes durante un tiempo determinado<sup>12</sup>.

Lucía Carballal explica su experiencia respecto de este programa, que le ofreció la oportunidad de dedicarse a escribir «sin distracciones de ningún tipo». Nunca antes había vivido un proceso de escritura tan concentrado: unas cuantas semanas dedicadas exclusivamente a «desarrollar escenas a destajo, a probarlas con mi equipo, a reescribirlas, a probarlas una vez más», sin tener que preocuparse de nada más. Una inmersión que le sirvió para «renovar» su relación con la escritura, mediante un proceso «acompañado, atravesado por una fuerte conciencia de equipo». El programa le proporcionó la posibilidad de estrenar en un teatro público por primera vez, con lo que ello supone en términos de profesionalización y visibilidad: «me situó en otro lugar frente al Teatro. Un lugar más consciente y más templado. Más libre también» (Carballal, 2016: 25).

<sup>12</sup> Información disponible en el portal del CDN: <https://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/escritos-en-la-escena/>



David Boceta (Samuel) y Lorena López (Olivia) en una escena de *Los temporales* (2016), de Lucía Carballal. Estrenada en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero del CDN, en Madrid, el 8 de junio de 2016, dirigida por Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de MarcosGpunto, procedente de la web: <https://culturamas.es/2016/06/14/los-temporales-un-ejercicio-de-investigacion-teatral-con-muchos-alicientes/>



De izquierda a derecha: Carlos Heredia (René), Mamen García (Tere), David Boceta (Samuel) y Nacho Sánchez (Bruno) en una escena de *Los temporales* (2016), de Lucía Carballal. Estrenada en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero del CDN, en Madrid, el 8 de junio de 2016, dirigida por Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de MarcosGpunto, procedente de la web: <https://www.teatroateatro.com/llegan-los-temporales/>

La acción de *Los temporales* transcurre en una empresa de trabajo temporal situada en las afueras de una ciudad, cuyos empleados han asumido unos horarios de trabajo que imposibilitan la conciliación de sus vidas laborales con las personales. Sus vidas se reducen al espacio de la oficina y sus personalidades a los rasgos que definen sus actitudes ante el trabajo.

«*Los temporales* habla sobre la posibilidad de asumir un modelo laboral salvaje sin enfermar. Sobre el miedo a prescindir de lo que nos hace daño. Sobre la dificultad de formular nuestros deseos, de reconciliarnos con la realidad»<sup>13</sup>.



Mamen García (Tere), junto a Nacho Sánchez (Bruno), a la izquierda, y Carlos Heredia (René), a la derecha, en el número musical «Tere Turner», en *Los temporales* (2016), de Lucía Carballal. Estrenada en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero del CDN, en Madrid, el 8 de junio de 2016. Fotografía de MarcosGpunto, procedente de la web: <https://culturamas.es/2016/06/14/los-temporales-un-ejercicio-de-investigacion-teatral-con-muchos-alcances/>

*Los temporales* se estrenó en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid (Centro Dramático Nacional) el 8 de junio de 2016, dirigida por Víctor Sánchez Rodríguez e interpretada por David Boceta, Mamen García, Carlos Heredia, Lorena López y Nacho Sánchez (Carballal, 2021: 20).

Otros enlaces de interés:

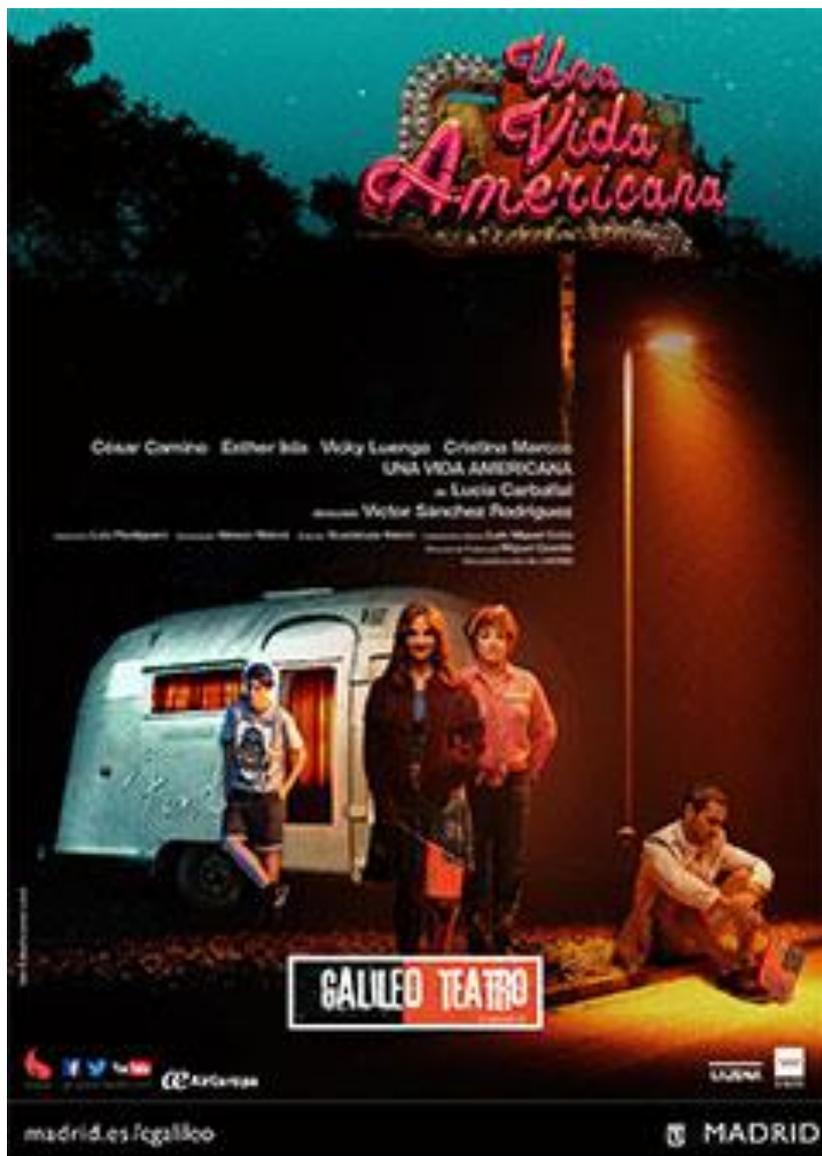
CDN. *Los temporales* (Escritos en la escena), temporada 2015-2016: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/los-temporales-escritos-en-la-escena/> . Vídeo accesible en también YouTube: [www.youtube.com/watch?v=jubjpc11wX0&t=123s](http://www.youtube.com/watch?v=jubjpc11wX0&t=123s)

marcosGpunto (fotógrafo especializado en artes escénicas): <https://fotografo-de-escena.es/los-temporales/>

---

<sup>13</sup> En línea: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/los-temporales-escritos-en-la-escena/>

## ANEXO 4: *Una vida americana* (2017)



Cartel de *Una vida americana* (2017), de Lucía Carballal. Estrenada en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, el 15-12-2017, dirigida por Víctor Sánchez Rodríguez. En el Teatro Galileo de Madrid permaneció en cartel entre el 25-1-2018 y el 4-3-2018. Imagen procedente de la web: [www.todosalteatro.com/obra/una-vida-americana/](http://www.todosalteatro.com/obra/una-vida-americana/)

En *Una vida americana* se cuenta la historia de una familia española, una madre con sus dos hijas y la pareja de una de ellas, procedente del barrio de Tetuán de Madrid, que viaja hasta los Estados Unidos de América en busca de sus orígenes.

Lucía Carballal nunca ha vivido en Estados Unidos, aunque en 2017 visitó las zonas rurales y bosques entre Minnesota y Wisconsin, donde se sitúa la acción de la obra. Reconoce, sin embargo que ese país ha ejercido una gran influencia sobre ella porque, en su niñez, en los años 80 del siglo XX, su madre tuvo, durante muchos años, una pareja que era norteamericano. También tiene raíces en el madrileño barrio de Tetuán, del que se mudaron en busca de mayor seguridad ciudadana. El viaje emprendido por las protagonistas

es un viaje «en busca del padre perdido. Un hombre que abandonó a su mujer y a sus dos hijas veinte años atrás» (Hernández Nieto, 2017), «un viaje hacia el pasado en busca de la reconstrucción de la identidad individual, familiar y, hasta cierto punto, nacional»; «tiene que ver también con la búsqueda de la familia tradicional» que cada vez es menos predominante (Vicente, 2018).



Cristina Marcos (Paloma), de pie junto a Esther Isla (Linda) en *Una vida americana* (2017), de Lucía Carballal. Estrenada en Avilés en 2017 y representada en Madrid en 2018, bajo la dirección de Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de Javier Naval, procedente de la web:

[https://elpais.com/cultura/2018/02/19/babelia/1519059064\\_023543.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/19/babelia/1519059064_023543.html)

Se plantea también el tema de la tristeza, la gran enfermedad del siglo XXI. Linda es la que está empeñada en encontrar a su padre porque siente que el abandono ha marcado su vida. Lo que la autora plantea en la obra es si es posible encontrar el origen de la tristeza, porque cree que ésta «tiene mucho que ver con la soledad y con la sensación que tenemos muchas veces de abandono de los demás». Linda cree que el encuentro con el pasado es lo que le abrirá las puertas al futuro; su madre y su hermana, sin embargo, creen que «hay que reconstruirse, aunque eso signifique, quizá, cerrar las heridas en falso» (Vicente, 2018). La autora quiso también hacer confluír el mundo español con la fantasía americana, en la que relacionamos ese país con la «oportunidad de cambiar nuestra vida, de empezar otra vez» (Hernández Nieto, 2017).



De izquierda a derecha,, Vicky Luengo (Robin Rose), Cristina Marcos (Paloma) y Esther Isla (Linda) en *Una vida americana* (2017), de Lucía Carballal. Estrenada en Avilés en 2017 y representada en Madrid en 2018, bajo la dirección de Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de Javier Naval, procedente de la web: [https://elpais.com/cultura/2018/02/14/actualidad/1518629051\\_789861.html#?rel=mas](https://elpais.com/cultura/2018/02/14/actualidad/1518629051_789861.html#?rel=mas)

No se trata, desde luego de una familia tradicional: la madre, que convivió con un hombre y tuvo dos hijas con él, tras el abandono, tiene una relación con una mujer; la hija menor no acepta la clasificación binaria de género. Linda es la única heterosexual. Sin embargo, la cuestión del género y las distintas identidades sexuales de las protagonistas son, desde el punto de vista de la autora, «un elemento más de caracterización, pero no obligatoriamente el centro» (Vicente, 2018).



A la izquierda, Vicky Luengo (Robin Rose), junto a César Camino (Levi), en *Una vida americana* (2017), de Lucía Carballal. Estrenada en Avilés en 2017 y representada en Madrid en 2018, bajo la dirección de Víctor Sánchez Rodríguez. Fotografía de Javier Naval, procedente de la web: [www.revistagodot.com/lucia-carballal/](http://www.revistagodot.com/lucia-carballal/)

Carballal establece una comparación entre las protagonistas de la obra y «la España del barrio popular, del gotelé, del que mira a América como el niño que mira al padre buscando un modelo, una referencia, que no deja de ser una España muy infantil». Las protagonistas mantienen una actitud infantil esperando de este hombre una figura paterna, «igual que los españoles hemos sido niños comparándonos constantemente con otras identidades nacionales sin haber hecho una inversión en nuestra propia cultura y en nuestra propia identidad». Para ella es una cuestión de «política cultural, pero también de autoestima», aunque reconoce la fascinación que siente por Estados Unidos, el gran colonizador cultural. La obra tiene una estructura clásica, en tres actos, porque su autora «quería escribir una obra que tuviera una reminiscencia muy clara al teatro estadounidense» (Vicente, 2018).



Desde la izquierda, en el sentido de las agujas del reloj, Vicky Luengo, César Camino, Esther Isla, Cristina Marcos, Lucía Carballal Luengo y Víctor Sánchez Rodríguez (elenco, autora y Director de *Una vida americana* (2017), en el Teatro Galileo de Madrid, en 2018).  
Fotografía procedente de la web: <https://elcofresuena.es/tag/teatro-galileo/amp/>

*Una vida americana* se estrenó el 15 de diciembre de 2017 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, producida por LAZONA. La dirección de la obra corrió a cargo de Víctor Sánchez Rodríguez, y fue interpretada por Cristina Marcos, Esther Isla, Vicky Luengo y César Camino (Carballal, 2021: 72). La obra fue finalista del Premio Max 2019 a la Mejor autoría teatral .

Otros enlaces de interés:

LAZONA, UNA VIDA AMERICANA (DOSSIER): [www.lazona.eu/wp-content/uploads/2017/10/UNAVIDAAMERICANA\\_DOSSIER\\_03.pdf](http://www.lazona.eu/wp-content/uploads/2017/10/UNAVIDAAMERICANA_DOSSIER_03.pdf)

Revista Godot: [www.revistagodot.com/lucia-carballal/](http://www.revistagodot.com/lucia-carballal/)

TEATRO GALILEO: [www.youtube.com/watch?v=7xxc1om9K6c](https://www.youtube.com/watch?v=7xxc1om9K6c)

## ANEXO 5: *La resistencia* (2018)



Cartel de *La resistencia* (2019), de Lucía Carballal, estrenada en Teatros del Canal (Madrid) el 31 de enero de 2019, dirigida por Israel Elejalde e interpretada por Francesc Garrido (David) y Mar Sodupe (Mónica). Fotografía de Vanessa Rábade, procedente de la web: <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/> (Material de prensa)

El papel fundamental de la literatura en *La resistencia* no deriva sólo de la circunstancia de que Mónica y David, los protagonistas de la obra, sean escritores, sino porque «los personajes hacen uso todo el tiempo de la posibilidad de reescribirse: en la forma en que rememoran el pasado o intuyen el porvenir, en el modo en el que él expone en su reciente novela la relación que los une». Todo lo que tiene que ver con el oficio es motivo de discusión: «la competencia profesional, los celos, el éxito, la envidia, la admiración, la frustración» (González Melo, 2021: 38).



. Francesc Garrido (David) y Mar Sodupe (Mónica) en una escena de *La resistencia* (2019), de Lucía Carballal, estrenada en Teatros del Canal (Madrid) el 31 de enero de 2019, dirigida por Israel Elejalde. Fotografía de Vanessa Rábade, procedente de la web: <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/> (Material de prensa)

Mónica y David rondan los cincuenta años y ya saben qué lugar ocupan como escritores. Después de diez años como amantes, también saben qué lugar ocupa cada uno en la vida del otro. Posiciones desiguales tanto en el campo de batalla del amor como en el de la literatura. Mientras que David goza ya de un prestigio, Mónica lucha todavía por su reconocimiento como escritora. «¿Pero qué sucede en el interior de su relación? ¿Acaso ese desequilibrio no es un reflejo de una desventaja más íntima? ¿Cuáles son las grietas por las que el exterior ha comenzado a teñir la mirada del uno sobre el otro?»<sup>14</sup>



Mar Sodupe (Mónica) en una escena de *La resistencia* (2019), de Lucía Carballal, estrenada en Teatros del Canal (Madrid) el 31 de enero de 2019, dirigida por Israel Elejalde. Fotografía de Vanessa Rábade, procedente de la web: <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/> (Material de prensa)

<sup>14</sup> Carballal, sobre su obra, en <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/>

Escribe Margarita Borges que «Lucía Carballal nos obliga a identificarnos tanto con David como con Mónica», porque es en la intimidad donde se revelan todos los misterios, «se remueven todas las etiquetas, los prejuicios, las construcciones sociales» (González Melo, 2021: 763). «Humor fino, ironía, inquietudes internas, cerebrales, asfixiantes, cuitas románticas, existenciales, de madurez [...] en pleno *ring* de boxeo, en plena partida de ajedrez». Margarita Borges ve claro por qué apuesta nuestra autora: «¡Hay tanto conflicto sumergido en la madeja de *La resistencia!* Yo diría que está todo: el amor la guerra [...] Y lo que no está en las palabras está en la estructura interna, en la atmósfera, en la emoción y la reflexión que provoca» (González Melo, 2021: 763).



. Francesc Garrido (David) y Mar Sodupe (Mónica) en una escena de *La resistencia* (2019), de Lucía Carballal, estrenada en Teatros del Canal (Madrid) el 31 de enero de 2019, dirigida por Israel Elejalde. Fotografía de Vanessa Rábade, procedente de la web: <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/> (Material de prensa)

*La resistencia* se estrenó en Teatros del Canal (Madrid) el 31 de enero de 2019, con dirección de Israel Elejalde e interpretada por Francesc Garrido (David) y Mar Sodupe (Mónica). Fue una producción de Buxman Producciones y Teatros del Canal. El texto fue escrito con el apoyo de la I Beca de Dramaturgia Contemporánea de El Pavón-Teatro Kamikaze (Carballal, 2021: 138).

Otros enlaces de interés:

BUXMAN PRODUCCIONES: <https://buxmanproducciones.com/producciones/la-resistencia/>

LA RESISTENCIA´ de LUCÍA CARBALLAL en los TEATROS DEL CANAL: <https://www.youtube.com/watch?v=TrAXszlgpgM>

La Resistencia. Entrevista Elenco / Lucía Carballal. Teatros del Canal.30/01/19  
<https://www.youtube.com/watch?v=ws22hLs8P0k>

PROGRAMA DE MANO DE LA RESISTENCIA <https://cdn.teatros canal.com/wp-content/uploads/2018/06/programa-mano-la-resistencia-lucia-carballal.pdf>

## ANEXO 6: *Las bárbaras* (2019)



Cartel de *Las bárbaras* (2019), de Lucía Carballal, estrenada el 16-10-2019 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dirigida por Carol López e interpretada por Ana Wagener (Susi), Mona Martínez (Carmen), Amparo Fernández (Encarna) y María Rodés (La Cantante). Imagen procedente de la web: [www.lazona.eu/las-barbaras/](http://www.lazona.eu/las-barbaras/)

En *Las últimas* (2021), Lucía Carballal dedica esta obra a su madre. Quería escribir una historia que hablara de mujeres de una edad parecida a la de ésta, porque son mujeres que forman parte de un tejido cultural que no ha tenido la oportunidad de verse reflejadas en las ficciones como protagonistas. Quería también hablar sobre las contradicciones íntimas al propio hecho de ser una mujer en este momento, con todas las preguntas que nos estamos formulando, las distintas voces que conviven, incluso dentro de nosotras mismas. Porque no hay un solo discurso, sino que nos hacemos preguntas, tenemos dudas y contradicciones entre nuestros pensamientos y nuestros actos. Este es, según cuenta autora, el germen de una historia protagonizada por tres amigas<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Creadoras en Directo (Lucía Carballal): <https://www.youtube.com/watch?v=fiYcWtaBI4M>

Esta obra supuso un intento de la autora de abrir su creación a un público más amplio, que incluyera a la generación a la que pertenecen estas mujeres. Planteado con ánimo lúdico, el espectáculo incluyó canciones interpretadas en directo, y con diálogos que transcurren en tiempo real.

«Llena de humor e ironía, *Las bárbaras* está construida como todo un cuestionamiento al feminismo imperante, de mira corta, y pone de manifiesto que no existe un único modelo de ser mujer, ni de ser feminista [...] y que las generaciones pasadas, con sus luchas y sus conformidades, merecen una mirada más limpia, más comprensiva, más justa», escribió Saray García el 23 de marzo de 2020 en la Revista Cultural *La Soga*.



De izquierda a derecha, Mona Martínez (Carmen), Ana Wagener (Susi) y Amparo Fernández (Encarna) en una escena de *Las bárbaras* (2019), de Lucía Carballal, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2019), dirigida por Carol López Fotografía de marcosGpunto, procedente de la web: <https://volodia.es/calendario-de-estrenos/estrenos-las-barbaras-lucia-carballal>

Cada una de las protagonistas convive con sus propias contradicciones. Susi, personaje interpretado por Ana Wagener, es una mujer hedonista que se ve a sí misma como una mujer de mente abierta, muy progre, experimentada, pero que no se ha desarrollado profesionalmente y es, por tanto, económicamente dependiente de un hombre de gran éxito profesional y un elevado nivel económico. Sus ideas son contradictorias respecto de su posición social, lo que la lleva a adoptar una postura cínica.

El personaje de Encarna, interpretado por Amparo Fernández, responde a un estándar social de mujer que se presta poco a protagonizar una ficción. Una mujer con un trabajo remunerado, que es feliz ocupándose también de su familia; que se siente bien con sus hijos y sus nietos. Lo que no le gusta es sentirse invisibilizada por la sombra de sus dos amigas, que llevan vidas con alicientes más llamativos y mejor valorados socialmente. En cierto modo, se siente como la tercera en discordia.



De izquierda a derecha, Mona Martínez (Carmen), Amparo Fernández (Encarna) y Ana Wagener (Susi) en una escena de *Las bárbaras* (2019), de Lucía Carballal, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2019), dirigida por Carol López Fotografía de marcosGpunto, procedente de la web: <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/10/26/barbaras-lobas/>

Mona Martínez interpreta el personaje de Carmen, la arquitecta que ha vivido para su profesión. No ha formado una familia, no ha tenido hijos ni una pareja estable y, cuando está próxima a su jubilación se cuestiona si realmente ha hecho lo correcto con su vida, o si, por el contrario, ha perdido algo por el camino. Bárbara es la mujer joven que ha vivido comprometida con la reivindicación feminista y cuestionándose constantemente qué es lo que hacemos con nuestras vidas. Es un personaje que aparece sólo como una referencia. Fue representada por las cantantes María Rodés Y Miren Iza (Tulsa).



María Rodés (La Cantante) y Mona Martínez (Carmen) en la escena final de *Las bárbaras* (2019), de Lucía Carballal, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2019), dirigida por Carol López Fotografía de marcosGpunto, procedente de la web: <https://teatromadrid.com/espectaculo/las-barbaras/media/66278>



Amparo Fernández (Encarna), Ana Wagener (Susi) y Mona Martínez (Carmen), y María Rodés (La Cantante), protagonistas de *Las bárbaras* (2019), de Lucía Carballal, estrenada el 16-10-2019 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dirigida por Carol López. Fotografía de Javier Naval, procedente de la web: : [www.lazona.eu/las-barbaras/](http://www.lazona.eu/las-barbaras/)

*Las bárbaras* se estrenó el 16 de octubre de 2019 en la Sala Nieve del Teatro Valle-Inclán (Centro Dramático Nacional), con dirección de Carol López, interpretada por Amparo Fernández (Encarna), Ana Wagener (Susi) y Mona Martínez (Carmen), junto a las cantantes María Rodés Y Miren Iza (Tulsa). Fue una coproducción del Centro Dramático Nacional y LAZONA (Carballal: 2021: 194).

Otros enlaces de interés:

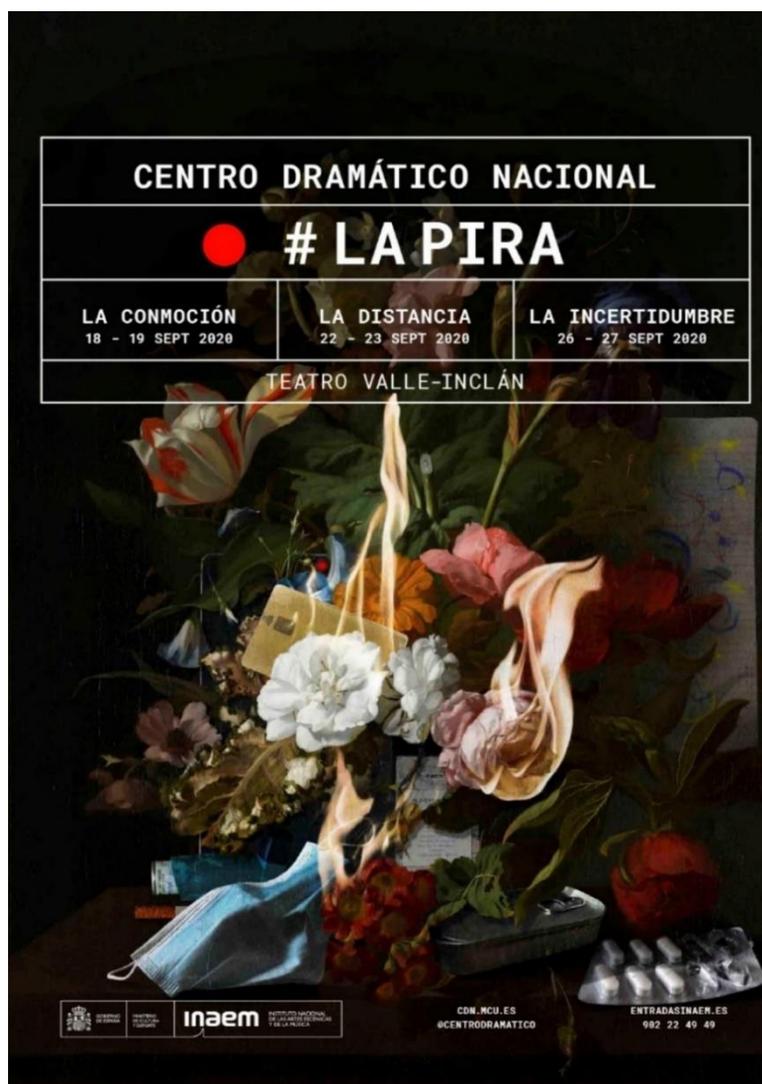
Centro Dramático Nacional. Espectáculo *Las bárbaras*: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/las-barbaras/>

marcosGpunto (fotógrafo especializado en artes escénicas): <https://fotografo-de-escena.es/las-barbaras/>

Teatro Madrid: <https://teatromadrid.com/revista/lucia-carballal-para-las-mujeres-sigue-siendo-especialmente-complicado-seguimos-siendo-minoria-en-las-carteleras-de-los-teatros>

YouTube. Vídeo promocional del CDN del espectáculo *Las bárbaras*: <https://www.youtube.com/watch?v=oBQhW1j9Ks8>

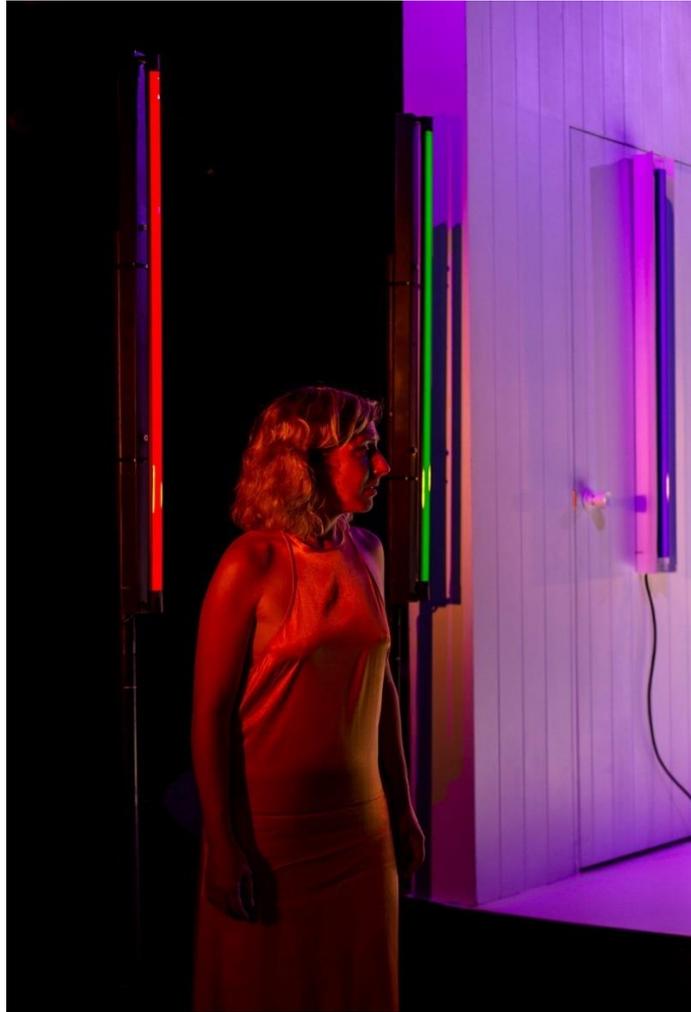
## ANEXO 7: *La actriz y la incertidumbre* (2020)



Cartel del Proyecto *La Pira*, del Centro Dramático Nacional, en 2020, que incluyó la obra de Lucía Carballal *La actriz y la incertidumbre* (2020). Imagen procedente de la web: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/la-pira/>

*La actriz y la incertidumbre* es un texto escrito a petición del CDN para formar parte del tercer y último de los montajes del proyecto *LA PIRA*. El espectáculo, titulado genéricamente *LA PIRA 3 LA INCERTIDUMBRE*, constó de tres piezas que fueron dirigidas por Pablo Remón: *El autor y la incertidumbre*, de Pablo Remón e interpretada por Ernesto Arias, Javier Ballesteros y Francisco Carril; *Ernesto y la incertidumbre*, de Denise Despeyroux, interpretada por Ernesto Arias, Javier Ballesteros, Celia Freire y Manuela Paso; y *La actriz y la incertidumbre*, de Lucía Carballal, interpretada por Francisco Carril y Cecilia Freire. Los montajes anteriores del proyecto fueron *LAPIRA1 LA CONMOCIÓN* y *LAPIRA2 LA DISTANCIA*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> CDNI: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/la-pira/> (Cartel, dossier y material audiovisual).



Cecilia Freire en *La actriz y la incertidumbre* (2020), de Lucía Carballal, dirigida por Pablo Remón y estrenada en *streaming* en el Teatro María Guerrero (Proyecto La Pira del CDN). Fotografía: Galerna, procedente de la web: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/la-pira/>

La propuesta del Centro Dramático Nacional pretendía ser una invitación a la reflexión acerca de las consecuencias de la crisis sanitaria producida por la COVID-19. La primera producción centraba su reflexión en lo inesperado de la situación; la segunda, se ocupó de los efectos de la distancia social (en sentido literal y figurado) necesaria para prevenir el contagio, de cómo esta exigencia nos afectaba en el día a día; la tercera, dedicada a la incertidumbre, se fija en el futuro incierto que vendrá después de la pandemia<sup>17</sup>. Consistía, según explica Carballal, en reflexionar sobre qué significaba en ese momento hacer teatro en *streaming*, en un momento de teatros cerrados, teatro para ser grabado, y «hasta qué punto eso generaba un problema, casi teórico». Y, continúa, «a pesar de que compartíamos ese proyecto, no existió una situación en la que los nueve estuviésemos en torno a una mesa, o en una pantalla, debatiendo sobre esto. Me llamó la atención». Cree nuestra autora que el debate es imprescindible para evitar el empobrecimiento del diálogo y de la realidad teatral: «Creo que todo es mucho más amplio y complejo, y en realidad más amable de lo que parece» (Dordal Lalueza, 2022).

---

<sup>17</sup> Programa de mano: <https://dramatico.mcu.es/wp-content/uploads/2020/12/PdM-La-Pira.pdf>. Vídeos promocionales en YouTube. LAPIRA1: <https://www.youtube.com/watch?v=zuxOAINFN4&t=4s> ; LAPIRA3: <https://www.youtube.com/watch?v=ptZZUwdj8Os&t=6s>



Cecilia Freire y Francisco Carril en *La actriz y la incertidumbre* (2020), de Lucía Carballal, dirigida por Pablo Remón y estrenada en *streaming*, en 2021, en el Teatro María Guerrero (Proyecto La Pira del CDN). Fotografía: Galerna, procedente de la web: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/la-pira/>

*La actriz y la incertidumbre* se estrenó en *streaming* el 10 de julio de 2020 desde el Teatro María Guerrero en el marco del proyecto La Pira del Centro Dramático Nacional, dirigida por Pablo Remon e interpretada por Francesco Carril y Cecilia Freire. El 26 de septiembre del mismo año se llevó al Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional (Carballal, 2021: 242).



Ernesto Arias, Javier Ballesteros, Cecilia Freire y Francisco Carril en *La actriz y la incertidumbre* (2021), de Lucía Carballal, dirigida por Pablo Remón y estrenada en *streaming* en el Teatro María Guerrero (Proyecto La Pira del CDN). Fotografía: Galerna, procedente de la web: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/la-pira/>