

«SIEMPRE HAS ESCRITO COSAS HONESTAS»: EL TEATRO DE LUCÍA CARBALLAL (2006-2020)

Pablo Sánchez Hernández
Investigador independiente

RESUMEN

La dramaturga madrileña Lucía Carballal (1984) ha empezado a cosechar en los últimos años una gran relevancia en los circuitos teatrales españoles. Este artículo pretende ocuparse del análisis de su obra publicada desde 2006 hasta la actualidad, para así trazar las distintas características de su poética. Para ello se profundiza desde tres niveles de sentido. En primer lugar, el nivel formal, cuya característica principal es su teatro poético y su vinculación con los nuevos realismos; en segundo lugar, el nivel temático, en el que destaca su crítica de índole social; y, en tercer lugar, el nivel escénico, en el que se puede observar su concepción colectiva del teatro. De esta manera, se crea un mapa conceptual completo de la creación dramática de la autora.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, poética teatral, realismo poético, teatro español contemporáneo, Lucía Carballal.

“YOU HAVE ALWAYS WRITTEN HONEST THINGS”:
LUCÍA CARBALLAL’S PLAYS (2006-2020)

ABSTRACT

The playwright from Madrid Lucía Carballal (1984) has started achieving a great relevance in Spaniard theatrical circuits. This article aims to analyze her published plays from 2006 to nowadays, for drawing her poetic's different characteristics. To accomplished this task I have approach her plays from three levels of sense. Firstly, the formal level, whose main characteristic is her poetic theatre and its link with new realisms; secondly, the thematic level, in which stands out her social critique; and, thirdly, the stage level, in which can be seen her colective understanding on theatre. In this way, it is created a complete conceptual map of the author's dramatic creation.

KEYWORDS: playwriting, theatrical poetic, poetic realism, Spaniard contemporary theatre, Lucía Carballal.



1. INTRODUCCIÓN

Lucía Carballal (1984) es una dramaturga madrileña¹ que en los últimos años ha adquirido una presencia cada vez mayor en los circuitos teatrales españoles. En las últimas temporadas diversos textos han sido estrenados en prestigiosos teatros de la capital, como los Teatros del Canal o los teatros pertenecientes al Centro Dramático Nacional (CDN). Con lo cual, se postula como una de las voces teatrales emergentes más destacadas de la actualidad. A pesar de este recorrido, debido a su juventud, su producción teatral no ha recibido una atención crítica pormenorizada, asunto que este artículo pretende enmendar mediante un acercamiento a sus obras con el fin de esbozar aquellas características generales que pueblan su escritura dramática. Como fin último, se quieren catalogar los rasgos que conforman su poética como autora dramática.

La aparición de esta autora dentro del panorama teatral se adscribe a un amplio y prolífico grupo de dramaturgos que empiezan a escribir en las primeras décadas del siglo XXI. Eduardo Pérez-Rasilla (2020: 18) apunta que esta eclosión puede encontrar su origen en diversos factores «como pueden ser: la consolidación de las enseñanzas regladas de dramaturgia [...] en las Escuelas Superiores de Arte Dramático; al amplio desarrollo que han adquirido cursos, seminarios, talleres, laboratorios, etc., [...] a programas específicos que alientan la escritura joven [...]; de premios de escritura dramática singularmente orientados hacia la nueva dramaturgia». Todas estas características las cumple Lucía Carballal, quien estudió Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y concluyó su formación en el Institut del Teatre de Barcelona. Asimismo, la autora ha asistido a cursos de dramaturgos más consolidados que ella y, a su vez, ya ha empezado a impartir ella misma sus propios cursos. En último lugar, ha participado en proyectos como Escritos en la Escena, impulsado por el CDN, o la Beca Espacio Teatro Contemporáneo En Blanco de la Sala Cuarta Pared, así como ha recibido el accésit del Premio Marqués de Bradomín y ha quedado finalista del Premio Calderón de la Barca.

A pesar de que la trayectoria de Carballal resulte corta todavía en cuanto a los años de producción, sin embargo, ya cuenta con un número importante de obras representadas. Es por ello por lo que el corpus que se estudiará en este artículo comprende un abanico de obras que han sido publicadas entre 2006 y 2020. Por tanto, la lista incluiría los siguientes títulos: *Mejor historia que la nuestra* (2012)², *Personas*

¹ Asumimos en este artículo su origen madrileño, pues siempre se ha presentado como tal. La única referencia encontrada a otro lugar de nacimiento nos la da Juan Mayorga (2006: 8), que apunta lo siguiente: «nació en Murcia en 1984, pero ha vivido casi siempre en Madrid».

² *Mejor historia que la nuestra* fue accésit del Premio Marqués de Bradomín de 2012. Se estrenó el 27 de febrero de 2014 en la Sala Kubik Fabrik de Madrid, con dirección de Francesco Carril; como asistente tuvo a Joaquín Navamuel. El elenco estaba formado por Mamen Camacho, Antonio de Cos, Chema Muñoz y Paloma Zavala. Espacio escénico de Francesco Carril, iluminación de Pablo Seoane, espacio sonoro de Eduardo Castro y vestuario de Laura Renau.



habitables (2015)³, *Los temporales* (2016)⁴, *Una vida americana* (2017)⁵, *La resistencia* (2018)⁶ y *Las bárbaras* (2019)⁷. También se incluirían en este análisis sus dos piezas breves: *Velar* (2006)⁸ y *La actriz y la incertidumbre* (2020)⁹. Quedan excluidas, pues, de esta lista algunas de sus obras no publicadas, por la imposibilidad de acceder a ellas, como *Los residentes* (2008), *La noche sombría* (2014), así como *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), por haber sido coescrita junto con Víctor Sánchez Rodríguez, amigo de la autora y encargado de dirigir algunos de sus textos.

El análisis de estas piezas se realizará desde tres puntos de vista distintos: en primer lugar, se buscará el esqueleto formal de las obras, tanto estética como estructuralmente; en segundo lugar, se reflejarán aquellos temas principales que conforma-

³ *Personas habitables* fue escrita bajo el IV Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del INAEM. Actualmente sigue sin ser representada.

⁴ *Los temporales* formó parte del programa Escritos en la Escena del CDN. Se estrenó el 8 de junio de 2016 en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Víctor Sánchez Rodríguez; como ayudante tuvo a Carlos Amador. El elenco estaba formado por David Boceta, Mamen García, Carlos Heredia, Lorena López y Nacho Sánchez. Escenografía de Mireia Vila y arreglos musicales de Víctor Lucas.

⁵ *Una vida americana* se estrenó el 15 de diciembre de 2017 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, con dirección de Víctor Sánchez Rodríguez, como ayudante tuvo a Antonio Escámez. El elenco estaba formado por César Camino, Esther Isla, Vicky Luengo y Cristina Marcos, iluminación de Luis Perdiguero, escenografía de Alessio Meloni, vestuario de Guadalupe Valero y música de Luis Miguel Cobo. Producción de LAZONA.

⁶ *La resistencia* fue escrita bajo la I Beca Artística El Pavón Teatro Kamikaze. Se estrenó el 31 de enero de 2019 en la Sala Verde de los Teatros del Canal con dirección de Israel Elejalde, como ayudantes tuvo a Olga Alamán y Pilar Valenciano. El elenco estaba formado por Mar Sodupe y Francesc Garrido. Escenografía de Mónica Boromello, iluminación de Paloma Parra, vestuario de Sandra Espinosa y videoscena de Natalia Moreno. Coproducción de Buxman Producciones y Teatros del Canal. Agradezco desde aquí a la autora por facilitarme la versión que se escenificó, que dista sutilmente de la publicada, y que será la citada en este artículo.

⁷ *Las bárbaras* se estrenó el 16 de octubre de 2019 en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid con dirección de Carol López, como ayudante tuvo a Xus de la Cruz. El elenco estaba formado por Amparo Fernández, Mona Martínez, Ana Wagener, María Rodés y Tulsa. Escenografía de José Navoa, iluminación de Pedro Yagüe, vestuario de Antonio Belart y música de María Rodés. Coproducción del CDN y LAZONA.

⁸ Hay pocos datos con respecto a la representación de *Velar* y, además, no son completos. Lo único que se sabe es que fue estrenada en el Institut del Teatre, durante el periodo en que Lucía Carballal se encontraba acabando su formación dramática, traducido al valenciano por su director, Víctor Sánchez Rodríguez.

⁹ *La actriz y la incertidumbre* se estrenó el 10 de julio de 2020 en *streaming* desde el Teatro María Guerrero de Madrid, incluida dentro de un tríptico de piezas breves titulado *La incertidumbre*, que a su vez pertenecía a una saga titulada *La pira*, cuyas otras obras fueron *La conmoción* y *La distancia*. Con esta trilogía se recuperó la actividad escénica del CDN tras el confinamiento provocado por la pandemia de la covid-19. La dirección recayó sobre Pablo Remón, como ayudante tuvo a Raquel Alarcón, y el elenco estuvo formado por Francesco Carril, Cecilia Freire, Ernesto Arias y Javier Ballesteros. Escenografía de Alessio Meloni, iluminación de David Picazo, espacio sonoro de Sandra Vicente, videoscena de Álvaro Luna, vestuario de Ana López Cobos y caracterización de Sylvie Imbert.



rán los mitemas de la autora; y, por último, se analizarán todos aquellos elementos que pueblen sus textos considerados como puramente escénicos.

2. ESTRUCTURA FORMAL

Dentro de este apartado es importante desarrollar los diferentes aspectos estéticos que conforman la producción teatral de Lucía Carballal. Dada la ausencia de una visión panorámica de la escritura dramática de la autora, resulta crucial insertar su producción dentro de unas coordenadas genéricas. Sin lugar a duda, su obra se podría incluir claramente en una vertiente realista, a excepción de su obra breve *Velar*. A pesar de esto, no podríamos entenderla desde la óptica de un realismo paradigmático como el que escribía el arquetipo de dramaturgo realista decimonónico ni social de la posguerra, como es el caso de Antonio Buero Vallejo. Se podría decir que, más bien, al situarse históricamente en una etapa posbuerista, escapa de esta categoría. Incluso, desde un referente realista más contemporáneo, podría acercarse al realismo que es modificado por autores españoles de los noventa como Lluïsa Cunillé, Yolanda Pallín o Juan Mayorga. Ejemplos paradigmáticos de desvío en las concepciones clásicas del realismo, al añadir en sus poéticas elementos de extrañamiento y de antirrealismo siguiendo las innovaciones y experimentaciones de las propuestas de los años setenta que fracturan el realismo ilusionista en favor de nuevas maneras de representar y escribir lo real (Cornago 2000). Aun así, su genealogía realista se puede rastrear de una manera más acertada en otros dramaturgos actuales extranjeros con los que entró en contacto durante su estancia en la Universidad de las Artes de Berlín, como afirma en una entrevista:

En Berlín conocí el trabajo de autores magníficos como Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfening, Dea Loher. Esta última me gusta especialmente. [...] También me interesa mucho el teatro británico contemporáneo con Simon Stephens y Dennis Kelly. Son autores que yo he conocido en Berlín donde son grandes estrellas y se representan en los teatros públicos más grandes. Los alemanes han sabido encontrar la poesía y el vuelo escénico de esos textos que a veces clasificamos erróneamente como puramente realistas (Hernández Nieto 2018).

Precisamente, las últimas palabras de la cita brindan un marco desde el que situarnos, pues ella se ve influida por obras que no considera completamente realistas, sino que se permiten ahondar en lo poético.

En esa misma entrevista también llega a situarse sincrónicamente dentro de un grupo de compañeras dramaturgas que conoció dentro de su estancia en Berlín: «Mis compañeras de generación Sasha Marianna Salzmann, Daniela Janjic, Olga Grjasnowa y Mathilda Fatima Onur son autoras muy relevantes para mí. Compartí con ellas la facultad, y el Berlín más teatral y más político. Ahora son autoras consagradas allí» (Hernández Nieto 2018). Aunque su influencia provenga principalmente del extranjero, también se encuentra arropada dentro de unas coordenadas estéticas del teatro español. Ella misma admite sentir interés por Alfredo Sanzol, Pablo



Remón, Pablo Messiez y Víctor Sánchez Rodríguez (Hernández Nieto 2018), pero también por dramaturgas que abordan la escritura dramática de una manera similar y con las que comparte el mismo rango de edad como Carolina África, Helena Tornero o Denise Despeyroux. Incluso reconoce una admiración por autoras que desarrollan un trabajo escénico diametralmente opuesto al suyo, como María Velasco (Centro Dramático Nacional 2020).

En cualquier caso, el alejamiento de un hiperrealismo o un realismo de corte ilusionista en la poética de la autora permite que el texto no caiga en un reflejo exacto de la realidad, sino que se cree una atmósfera nostálgica¹⁰ que deviene en cierto lirismo. Con lo cual, se trataría más de un realismo con tintes poéticos donde se fracturan las unidades de tiempo y espacio, rasgos que resultan habituales en las obras de teatro españolas contemporáneas. En la gran mayoría de ocasiones esta atmósfera bañada de nostalgia se produce mediante lo que ya Félix Estaire (2016) indica como «frases iceberg», es decir, parlamentos en los que importa más el subtexto que se esconde tras las palabras dichas por los personajes, lo que provoca, según Estaire, que se genere una esencia umbilical entre personajes y espectadores. Este hecho conecta directamente con ese teatro británico contemporáneo del que Carballal se siente deudora, pero que también se puede rastrear dentro de una tradición realista que comienza ya en Chéjov, autor para el que las palabras no enunciadas cuentan más que las pronunciadas. Resulta curioso que precisamente el dramaturgo ruso haya sido reivindicado en la escena española por creadores teatrales contemporáneos como Daniel Veronese, Àlex Rigola o Alberto Conejero. Este último ha sido, además, un gran explorador de este teatro poético que no abandona un poso realista de la misma manera que la dramaturga madrileña que estamos tratando.

Esta atmósfera creada permite que se produzca una confrontación entre los distintos personajes, que los ubica dentro de una posición de sinceridad extrema entre unos y otros. Este lugar de vulnerabilidad consigue purgar todo aquello que ha sido silenciado en los antecedentes de la fábula y que durante la obra va a poder verbalizarse. De esta manera, se produce una catarsis en escena de tipo terapéutico, tanto entre aquellos que se encuentran dentro de la ficción de la obra como también para el público que se encuentra en el patio de butacas. Este proceso se construye mediante una identificación directa entre las preocupaciones de ambos planos, el ficticio y el real, como ya adelantaba el dramaturgo Félix Estaire. Estas circunstancias caracterizan a estos personajes que «se quedaron al borde del camino, que no brillan por la originalidad de su discurso sino por su sinceridad» (Sánchez Rodríguez 2016: 9). Precisamente, esa sinceridad permite que se produzca una conexión de igualdad con el público que ya saturado de un mundo de posverdad necesita de entes que, en última instancia, desnuden su interior y se permitan ser vulnerables.

¹⁰ Víctor Sánchez Rodríguez (2018: 10) en el prólogo de *Una vida americana* afirma que una de las dos características del teatro de Lucía Carballal es «que en sus textos siempre hay una capa de tristeza densa como el polvo de la ausencia, una tristeza que pone *veladuras* en los ojos».



Estas situaciones de extrema sinceridad se dan, sobre todo, en sus últimas obras, aunque hay que mencionar la huelga de hambre que se crea entre padre e hija en *Mejor historia que la nuestra* o, incluso, ya se puede vislumbrar en *Velar*, pues en los momentos previos a un entierro se hablan con franqueza el hijo del difunto y la mujer que lo cuidó en sus últimos años. Ejemplos paradigmáticos se pueden observar, por un lado, en *La resistencia*, pieza en la que la pareja formada por Eva y Juan empiezan a dilucidar los problemas de su relación que han nacido a raíz de la envidia que ha desarrollado él por ella, así como de su necesidad de ocupar el lugar céntrico quedando en un puesto superior a ella; y, por otro lado, en *Las bárbaras*. En esta obra tres amigas comienzan un debate, obligadas por la última voluntad de su amiga Bárbara, sobre las renunciaciones que tuvieron que realizar en su juventud por el simple hecho de ser mujeres. De esta manera, se sanan los conflictos internos que se habían desarrollado en el grupo causados por preconcepciones patriarcales.

Este rasgo, incluso, se advierte en su última obra, *La actriz y la incertidumbre*, en la que una actriz, Cecilia, se enfrenta a su pareja, Francesco, que es el dramaturgo y director de la obra que se estrena en apenas unos minutos. En esta pieza corta se reflexiona sobre los problemas de pareja causados por el confinamiento de 2020 a causa de la pandemia provocada por la covid-19. La actriz llega a pronunciar las palabras que dan título a este artículo: «Siempre has escrito cosas honestas. Cosas en las que te podía reconocer. *Reconocernos*, cuando yo era la actriz» (Carballal 2020: 141). En estas palabras se condensa toda la poética de Carballal, pues encontramos varios niveles de interpretación guiados por el subtexto, ya que encontramos una posible interpretación literal, pero también otra más profunda. Estos múltiples niveles se deben a que se traslada el hastío que Cecilia siente por el texto que ha escrito su pareja a un problema que se encuentra en un nivel personal. Además, se produce una catarsis provocada por un acto de sinceridad que surge en una situación crítica como es el momento antes del estreno de una obra teatral. Este efecto conlleva la búsqueda de un reconocimiento entre personaje y espectador, pues la actriz se convierte en ese espectador que demanda una obra que hable de la realidad y no una obra alegórica difícil de comprender por la imposibilidad de la actriz de verse reflejada en ella.

Víctor Sánchez Rodríguez (2016: 10) realiza una apreciación muy adecuada con respecto a la manera que tiene la autora de organizar la fábula: «Lucía se hermana con la elipsis y arroja a sus personajes a pelo en cada nueva situación, creando un arco discontinuo que aviva la imaginación del espectador gracias a las constantes elisiones». Esta faceta ayuda precisamente a crear lugares de indeterminación dentro de lo que podría ser catalogado como realismo y, así, encontrar vías poéticas dentro del género. A pesar de esta característica, habría que tener en cuenta que se ha producido una última tendencia en sus dos últimas producciones, *La resistencia* y *Las bárbaras*, en las cuales se busca un respeto de la regla de las tres unidades aristotélicas igualando el tiempo dramático al tiempo escénico, lo que impide estas elipsis temporales, aunque existen otros mecanismos que se abordarán más adelante que permiten alejarlas del hiperrealismo. Independientemente de estos cambios, una característica que cumple desde su primera a su última obra es que «sus dramas acaban desembocando en unos finales en fuga, sin fuertes clímax, sin tesis,



sin monólogos» (Sánchez Rodríguez 2016: 10). Carballal finaliza las obras dando a entender que hemos captado un instante de la vida de esos personajes, pero eso no quiere decir que esa historia acabe ahí, simplemente ese atisbo de verdad se ha concentrado en el momento que el espectador ha conseguido captar. Esta última idea la acerca a su coetánea Carolina África, quien en *Verano en diciembre* (2012) y en *Otoño en abril* (2018) dramatiza dos fogonazos de las vivencias de una familia común formada exclusivamente por mujeres, como ya Louisa May Alcott realizó en su novela *Mujercitas*.

Para que todo este esquema expresivo pueda suceder hay un elemento teatral al que Lucía Carballal da una mayor importancia, el diálogo, que resulta ser uno de los rasgos característicos del teatro. Sin embargo, en los últimos años como consecuencia de la producción posdramática, ha dejado de ocupar el lugar central que antes acaparaba. Podría parecer baladí, pero desde las palabras de los personajes se precipita toda la acción, ya que no es un teatro que se fundamente en la espectacularidad ni en la acción dramática, sino que da más importancia a la expresión lingüística. Esto no quiere decir que su poética no tenga en cuenta la vertiente escénica de sus textos, sino que simplemente no se centra tanto en el boato escénico y prefiere cuidar el intercambio de parlamentos de los diferentes personajes. De la selección de palabras nace todo el vuelo poético que alcanza la dramaturga madrileña.

3. ESTUDIO TEMÁTICO

El segundo nivel que se analizará en este artículo versa sobre las temáticas predilectas por la dramaturga madrileña. Su teatro se caracteriza por la necesidad de visibilizar cuestiones de índole social, aspecto que en general se ha presentado unido al teatro realista. Cumple, por tanto, lo que Pérez-Rasilla (2020: 25) propone con respecto a la crítica política incluida en algunos autores, entre los que se encuentra Lucía Carballal, que se basa en reflejar la «fragilidad corporal, su vulnerabilidad y la conciencia de su utilización obscena y vicaria [...] por parte del capitalismo neoliberal». De hecho, en una entrevista la propia autora anuncia que desea escribir una obra «sobre cómo la ficción y la técnica de la ficción se pone al servicio del capitalismo» (Pérez-Rasilla y García 2020: 78). Así, Carballal se presenta como una dramaturga que trata de realizar un teatro anticapitalista, en tanto en cuanto presenta en escena las estructuras de poder fruto del sistema socioeconómico en que vivimos. Sin embargo, tratar cuestiones sociales puede resultar un término ambiguo por sus diferentes acepciones, por ello, a continuación, se irán desarrollando los temas centrales de su obra¹¹.

¹¹ Resulta importante señalar lo que Ana Alma García (2020: 13) indica en su estudio sobre el panorama teatral joven actual: «Cada autor se mantiene fiel a una poética donde ondean temas y mecanismos recurrentes, pero la búsqueda formal y genérica se encuentra siempre abierta a nuevos horizontes». Con lo cual, la experimentación actual se observa más en las estrategias formales, mientras que, en el caso de los temas, se encuentra una recurrencia a lo largo de la obra de un mismo autor.



Este teatro de temática social se traza desde una evidente visión feminista. El caso más obvio se encuentra en *Las bárbaras*, en la que se reflexiona sobre la lucha de las mujeres que ahora se encuentran en la cincuentena o con los sesenta ya cumplidos. De hecho, se plantea desde su génesis como una reflexión desde la visión de ser mujer que tiene la autora proyectándose en la generación de su madre (Carballal 2019: 9). Se observa de manera explícita en el texto:

CARMEN. ¿Recuerdas cuando éramos jóvenes y criticábamos a nuestras madres? Todo lo que pensábamos de ellas lo pensábamos de su generación.

SUSI. No puedes compararnos con nuestras madres... Si la ruptura la hicimos nosotras, por favor. Lo sabes tan bien como yo.

CARMEN. Ahora nos toca la mirada de la siguiente, ¿no te parece que es lógico? (Carballal 2019: 58).

Sin embargo, no siempre se explicita con claridad esta posición feminista siendo más velada como ocurre en *Una vida americana*. En esta obra, que aborda la búsqueda de la identidad, se explora la idea de matar al Padre. La figura paterna se construye a partir de la ausencia, lo que deriva en la idea de que un hombre no puede definir la vida de una hija a la que ha abandonado cuando era niña. No se puede buscar una identidad en la ausencia de unas raíces que no existen, sino en la presencia del folklore, sea este más tradicional o más actual, que ha construido al sujeto como persona desde su nacimiento. Es decir, *Una vida americana* es un alegato en pro de refugiarse en la cultura materna, sentimental, en las raíces; y no en la des-cultura paterna, obligada, cimentada en deseos imposibles.

En esta última obra, además, la cuestión de género no solo se limita al binarismo hombre/mujer, sino que también reflexiona sobre lo *queer*, ya que uno de los personajes es de género neutro, Robin Rose. Este personaje decide tener a una misma vez un nombre asociado al hombre y otro a la mujer para crear uno nuevo fuera de los límites de género, con lo que logra performar su no binariedad. De hecho, en una escena de la obra, se llega a extrapolar la idea de identidad nacional a la de identidad de género: «ahí seguimos, con el tono cetrino de la orfandad. Buscando al padre, buscando el género. ¿Hombre o mujer, hombre o mujer? ¿Qué son las dos Españas... [...] ... sino esa búsqueda desesperada del género? Uno pugnando por dominar al otro, ¿para qué? España no tiene género» (Carballal 2018: 62). Así, se realiza una relación semántica entre Padre, Nación y Binarismo de Género, que se identifica con el discurso hegemónico, frente a los de Madre, Cultura y No Binarismo de Género, que se asocian con una deconstrucción de las ideas preestablecidas por el sistema que la autora desea atacar. De esta manera, el texto no apuesta por un feminismo aislado, sino que aboga por una lucha interseccional al proponer a los sujetos más allá de su género¹².

¹² Respecto a esta idea de feminismo transversal ténganse en cuenta las palabras de Lucía Carballal publicadas en el periódico *El País* en las que confirma este punto de vista: «La historia de la literatura, del teatro, del cine... es eminentemente masculina, no podemos llegar a imaginar hasta



Dentro de esta propuesta por la igualdad de derechos de la mujer, Carballal reflexiona en varias de sus obras sobre la maternidad y cómo esta se construye en nuestra sociedad. Por un lado, en *Personas habitables* se plantea el tema de la adopción y la falsa concepción de la imposibilidad de constituirse como verdadera madre cuando su descendencia no proviene de su propia matriz. Así, se explora una maternidad disidente que incluye el cuidado de una niña pequeña adoptada y de un joven que ya ha superado la mayoría de edad, pero que no puede encontrar un hogar al lado de su madre biológica. Por otro lado, en *Las bárbaras*, el personaje de Susi llega a reconocer abiertamente que se arrepiente de ser madre, visibilizando una preocupación actual dentro de las reflexiones en torno al feminismo y a la asunción tradicional de los roles de género y de la maternidad como justificación social de la mujer. Susi representa a ese grupo de mujeres que tuvieron hijos siguiendo la convención social heteropatriarcal consistente en que toda casada ha de ser también madre, pero que, con el paso de los años, hubieran deseado tener una vida que no dependiera de la crianza.

Para continuar con esta cuestión feminista, habría que incidir también en la denuncia de las estructuras de poder que se crean dentro de una pareja heterosexual, y de cómo actualmente perduran comportamientos en los que el hombre ejerce una violencia sutil hacia su pareja. Tal es el caso de *La resistencia*, obra en la que David siente celos porque Mónica ha cosechado más éxito editorial que él. Se ahonda, pues, en la sensación que experimentan algunos hombres al ser superados por sus mujeres, un complejo que supone la puesta en duda de su masculinidad. Esta disputa no es baladí, pues pone en juego también lo denostado que se encuentra la literatura escrita por mujeres, ya que se considera inferior que la de los hombres por tratar ciertos temas que no han sido considerados importantes por el discurso patriarcal. En *Las bárbaras*, vuelve a aparecer esta creación de poder en el seno de una pareja, pero esta vez con respecto a cómo la figura masculina se convierte en la razón del distanciamiento entre dos amigas. Carmen, que es arquitecta, cree que Susi no continuó su carrera profesional como pianista ya que solo podía haber un pianista en la familia, su marido, al que también culpa de que influyera en el rechazo de su proyecto arquitectónico, que la lleva a cerrar el estudio. Susi, a su vez, se sintió desplazada cuando Carmen presentó el proyecto de su nueva casa, debido a que sentía que solo le hablaba directamente a su marido, buscando así la aprobación masculina. Ambos comportamientos se acaban desvelando como falsos, pero lanzan en escena un problema al que se enfrentan muchas mujeres incluso en la actualidad al tener que hacer concesiones por tener una vida en pareja o soportar que queden invalidadas como figuras que pueden tomar decisiones propias.

A pesar de su gran peso, las posturas feministas no suponen el único enfoque temático que la dramaturga madrileña utiliza para incidir en su característica crítica social. También en *Personas habitables* se refleja la dificultad a la que se

qué punto esto ha condicionado la visión que todos tenemos del mundo. Como sociedad merecemos una cartera de narradores lo más variada posible. Buenos, por supuesto, pero también diferentes entre sí. Aquí entra la cuestión de género, pero también la racial y de clase» (Vidales 2016).



enfrentan las parejas que deciden optar por la vía de la adopción para formar una familia. Demuestra cómo esas dificultades provocan en ocasiones que se destrocen relaciones interpersonales, en este caso, dentro del matrimonio protagonista. Detrás de esta acción dramática late la violencia ejercida institucionalmente a los cuerpos por distintos organismos que persiguen el cumplimiento de unas leyes que resultan abusivas. Esta idea fundamental se refleja en el personaje de Voz del Comité, el cual no se materializa en ninguna ocasión y se convierte en símbolo de esa violencia estructural. Esta presión provoca que Madeleine, la mujer de la pareja, empiece a confabular por la espalda de Rubén, su marido, para adaptarse más a la norma establecida por el organismo de adopción y tener más posibilidades de conseguir la meta final, lo que, en última instancia, desemboca en divorcio. En realidad, la base del rechazo para la adopción por parte de la pareja surge de un prejuicio obsoleto que demuestra esa violencia simbólica recibida a lo largo del proceso: «Dicen que no podrás criar a nadie porque nadie te ha criado a ti. Que no tienes referentes y que sin referentes no hay estructura» (Carballal 2015: 49). De esta manera, Carballal ataca el determinismo y aboga por una concepción no biológica de la familia.

Esta crítica a las políticas deshumanizadoras se puede observar también en *Los temporales*, pues los personajes de la obra, como empleados de una gran empresa, se ven relegados a una vida que solo transcurre en el ambiente laboral. Las decisiones empresariales coartan, así, sus libertades con el único fin de seguir acumulando ganancias. En definitiva, demuestra los efectos de un neocapitalismo salvaje que afecta a personas de diferentes edades dentro del mundo laboral actual. La obra comienza con un *coach*, que visita una oficina para ayudar a solucionar un problema nimio entre los compañeros. Subyacente a eso se observa que el conflicto no es propiamente personal, sino que radica en los turnos abusivos y la imposibilidad de poder aunar trabajo y ocio con sus familias y amigos, lo cual los lleva a exponerse a situaciones extremas que derivan en la aparición de grandes conflictos entre compañeros, la desaparición del descanso y la presencia de enfermedades mentales, porque «la explotación laboral deviene explotación corporal» (Pérez-Rasilla 2020: 25) a lo largo de esta obra.

En otro orden de cosas, la muerte también se convierte en un tema recurrente en la dramaturgia de Carballal, ya presente desde su primer texto, *Velar*, en el que se desarrolla un diálogo entre el hijo de un fallecido y la mujer que lo ha cuidado hasta su muerte. Este último personaje plantea que el hijo la reconozca como compañera de vida de su padre mediante un símbolo público, un beso del hijo a la mujer durante el entierro. En *Mejor historia que la nuestra* también encontramos la presencia de la muerte de una manera más latente. La obra se centra en las dificultades derivadas de enfrentarse como familiar a los cuidados de un anciano que ya no es autosuficiente ni funcional para el sistema capitalista y al que le queda poco tiempo de vida. En el caso de los protagonistas de esta obra, tienen que renunciar a vidas exitosas en Berlín para volver a España y cuidar del padre de ella, lo cual acaba en una huelga de hambre en la que padre e hija se matan simbólicamente y de manera gradual el uno al otro, pues ninguno de los dos acepta las emociones soterradas con respecto a la muerte. Por último, en *Las bárbaras*, la muerte también impregna la fábula, puesto que toda la acción se desencadena por el último deseo



de Bárbara antes de morir. Además, la cantante, que aparece en el hotel al que van a pasar el fin de semana las tres protagonistas, se convierte en trasunto de esa joven muerta. De esta manera, se convierte en la guía de esa expiación del pasado, cuya única manera de expresión es la música.

Ha de matizarse que todas estas reivindicaciones sociales, incluso en el caso de la muerte, se sitúan dentro de un ambiente familiar o en círculos de amistad. Aunque en *Los temporales* se desmarca en este sentido del resto porque la acción se encuentre dentro del lugar de trabajo, los personajes adoptan distintos roles de familia debido a la suma de horas que comparten con sus compañeros, lo que genera una especie de segundo hogar, que poco a poco se desmorona, un lugar de resistencia. Con lo cual, Lucía Carballal traslada a escena la famosa tesis de Carol Hanish: «lo personal es político», pues continúa la idea del teatro del siglo xx en que la verdadera tragedia se encuentra en lo micro y no en la macroestructura social como ocurría en el teatro clásico. Esto conlleva que al querer reflejar el mundo se decide acudir a ambientes familiares para exponer problemas que se pueden aplicar a niveles superiores de organización política, partir de pequeñas estructuras colectivas para reflejar los problemas de la sociedad en general.

4. VERTIENTE ESCÉNICA

Tras haber analizado sus características formales y el uso temático que aborda la producción dramática de Lucía Carballal, queda disertar sobre su vertiente puramente escénica, es decir, aquellos elementos que encontramos en sus textos, ya sean extra- o intratextuales, que nos permiten entenderla como una obra pensada para su escenificación y no simplemente como literatura dramática. Ya en una entrevista admitía que, como dramaturga, «trabajas para el escenario, trabajas para los actores» (Nuevenovenos 2018). Esta cita se entiende como una declaración de intenciones que demuestra que, ya desde la propia concepción de la escritura, el texto teatral se configura como un trabajo que en su totalidad será colectivo, a diferencia de aquel escritor que solo realiza un trabajo individual desde su torre de marfil. De hecho, con respecto a su participación en el programa de Escritos en la Escena del CDN durante el que se realizó *Los temporales*, llega a confesar que «Escritos fue [...] un proceso acompañado, atravesado por una fuerte conciencia de equipo. Recuerdo mi emoción al advertir la cantidad de talentos y voluntades dispuestos a empujar el texto conmigo. Ojalá pudiese compartir siempre, como hice entonces, la obligada soledad de lo que hago» (Carballal 2017: 25). De esta manera, el lugar en el que se sentiría más cómoda trabajando sería en equipo, característica de la colectividad del teatro.

Sin embargo, estos no han sido los únicos ejemplos en los que se le ha visto trabajando dentro de un equipo debido a la obligación de las normas que planteaba el programa en el que la dramaturga participaba. En una entrevista vuelve a incidir en la necesidad de contar con un buen equipo artístico y desvela que lo único que necesita es trabajar con gente que se comprometa con su texto, además de que, dentro de todos los departamentos, el de escenografía sería uno de aquellos en que le gusta trabajar estrechamente (VoragineTV 2019). Puede ser una de las razones



por las cuales escenografías de distintos espectáculos sean similares a pesar de ser diseñadas por escenógrafos diferentes, así ocurre en relación con la cafetería de *La resistencia*, similar al hotel de *Las bárbaras*. Sin embargo, la necesidad de este trabajo comunitario no solo se reduce a la parte artística, sino que también la autora tiene en cuenta al equipo técnico que va a llevar a cabo su función una vez estrenada. Muestra de ello es que en los agradecimientos de *Los temporales* se puede leer «Labra encontró la luz del espectáculo e hizo familia con nosotros» (Carballal 2016: 18), algo que no es baladí, pues esta persona resulta ser uno de los regidores teatrales más importantes de España y que por muchos años fue jefe de esta sección en el Teatro María Guerrero. Este dato resulta de gran importancia a la hora de descubrir el *modus operandi* de la autora, pues, salvo excepciones, el texto lo escribe fuera del escenario, pero este mismo texto puede ir modificándose a lo largo del proceso de ensayos, debido a la participación activa de Lucía Carballal en el hecho teatral. Prueba de ello, se puede observar en las modificaciones que se producen en el manuscrito final de *La resistencia*, y el publicado inicialmente en la editorial Primer Acto. Para la dramaturgia madrileña, el texto puede estar escrito, pero no está cerrado, ni es inmutable durante el proceso de ensayos.

Aparte del aspecto escenográfico, un lugar común dentro de la poética de Lucía Carballal se observa en la importancia que tiene la música en sus textos, que se reflejará a la hora de crear un espacio sonoro dentro de la función. En dos de sus obras, *Una vida americana* y *Los temporales*, destaca que ambas acaben con una canción, *Un año más*, de Mecano; y *Chandelier*, de Sia, respectivamente. En ambas las canciones poseen un valor diegético. *Un año más* se propone como la canción que unía al padre ausente y a la hija esperanzada con su vuelta. Se menciona una y otra vez a lo largo de la obra, pero no es hasta su final cuando el espectador puede escucharla, cuando la hija rechaza la herencia espiritual del padre y abraza su verdadera personalidad no basada en preconcepciones freudianas y acomplejadas. La letra de *Chandelier* en *Los temporales* aparece reproducida en su totalidad en el texto publicado y, además, un fragmento aparece como epígrafe en el paratexto de la obra. Esta canción significa el triunfo de estos personajes que, en palabras de la autora, consiguen ser «los verdaderos *antisistema* en esta era del pensamiento positivo» (Carballal 2016: 16), pues entre todos vencen las constricciones neocapitalistas de su trabajo y deciden hacer un acto de liberación para una de sus compañeras, que siempre ha querido presentarse a un programa musical. La canción se convierte así en elemento diegético de la obra y con un profundo simbolismo.

En el caso de *Las bárbaras*, aparece un personaje presente que adquiere características de uno ausente, la cantante que recuerda a Bárbara, la joven amiga que ha muerto recientemente. La misión de este personaje consiste en cantar a lo largo de la obra en el hotel donde transcurre la obra, escenas que detienen la acción y que le confieren esa sensación de antirrealismo poético sobre el que ya se ha reflexionado. Estas canciones, escogidas durante el proceso de montaje (Centro Dramático Nacional 2020), recorren el repertorio de Alaska, Mari Trini y Julio Iglesias con el afán de crear una atmósfera que evoque el final de los años setenta, época en la que las protagonistas eran jóvenes. Se intenta hacer una acumulación que nos contextualice simbólicamente la obra junto a las indicaciones sobre el espacio escénico: «*El*



hall de un hotel en mitad de la sierra, inspirado en la estética de finales de los años 70» (Carballal 2019: 16). Sin embargo, al final de la obra, cuando la mediación ya se ha hecho entre las tres mujeres con respecto a su «herida patriarcal», «*LA CANTANTE empieza a cantar. Por primera vez no es una canción de los años setenta. Es una canción actual, desconocida, que aún busca su propio significado. Podemos sentir que vemos a Bárbara*» (Carballal 2019: 101-102). Se produce finalmente ese diálogo intergeneracional explicitado mediante la utilización nuevamente de una canción en el final de la obra que adquiere un significado diegético fundamental.

A pesar de todos estos ejemplos, el caso paradigmático lo representa *Personas habitables*, que se plantea desde la primera página «como base textual para un espectáculo con música en directo» (Carballal 2014: 10). Las canciones que aparecerían en la obra no se mencionan, sino que quedan a elección del director. Sin embargo, es importante ese planteamiento inicial, pues al principio de la obra la pareja protagonista toca en una banda que gira por los pueblos ofreciendo verbenas. Con lo cual, en el germen de la historia y de la pareja, la música tiene que erigirse como un pilar sobre el que construir una obra y una relación, respectivamente. A pesar de no mencionarse ninguna de las canciones que podrían aparecer en la obra, hay una referencia constante en los parlamentos de los personajes a canciones comunes de verbena como *Los pajaritos*, de María Jesús y su acordeón, o *Legalización*, de Ska-P. Sin lugar a duda, un rasgo común en todos estos casos analizados es que la procedencia de las canciones de las obras no parte de un repertorio culto, sino que tienen una base popular¹³. En clara unión con los distintos aspectos tratados anteriormente, Lucía Carballal busca un teatro en el que el público se reconozca y con el que se sienta identificado.

Por último, se puede realizar una apreciación dentro de las diferentes vertientes escénicas de la importancia que tiene la elección de ciertos personajes frente a otros en los *dramatis personae* de las obras, puesto que, al escoger personajes con un amplio rango de edad, esto afecta al trabajo de los actores. Esta propuesta puede resultar una gran oportunidad para ciertos profesionales jóvenes en sus primeras apariciones sobre las tablas, como puede ser la actuación de Nacho Sánchez en *Los temporales*, pero también para ciertos artistas que tienen ya una avanzada edad y que empiezan a ver cerradas las puertas de los teatros¹⁴, como puede ser el ejemplo

¹³ Cristina Oñoro Otero (2016) estudia la utilización de la música en *El triángulo azul* (2014), de Laila Ripoll y Mariano Llorente, y desarrolla la asociación que se da entre la música culta y el poder absoluto encarnado por los nazis dirigentes del campo frente a la música popular que se asocia a los presos en el campo de concentración de Mauthausen y representa la emancipación simbólica de la opresión y la barbarie. De un modo similar, Lucía Carballal utiliza la música popular para liberar a sus personajes, salvando las distancias con el texto ganador del Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015.

¹⁴ Con respecto a este dato destáquese que en la edición publicada de *La resistencia* por la editorial Acto Primero, el texto original escrito durante la I Beca el Pavón Kamikaze, los personajes tenían 50 y 60 años, pero en el borrador final escrito durante el montaje aparecen 47 y 55 años respectivamente. Con lo cual, se puede observar como el hecho teatral modifica sutilmente el texto dramático.



de Chema Muñoz en *Mejor historia que la nuestra*. A un mismo tiempo, consigue que se contrate a mujeres en escena, pues las escoge como protagonistas en repartos que resultan, en la mayoría, paritarios. En el caso de *Las bárbaras*, el elenco estaba íntegramente formado por mujeres, y, además, la mayoría de ellas mayores de cincuenta años. De esta manera, el tema de la reivindicación social se convierte en algo tangible y extrateatral a la hora de representar un texto de la dramaturga madrileña.

5. CONCLUSIONES

Tras haber analizado en profundidad la producción dramática de Lucía Carballal se pueden observar rasgos característicos de su poética que se interrelacionan entre los tres niveles analizados. Su obra tiene como fin reflejar las distintas dificultades a las que se podría enfrentar el público actual que acude a ver la obra, lo que conlleva una catarsis terapéutica al crearse una identificación directa entre espectador y personaje. Al decidir exponer temas que afecten a una persona contemporánea, la dramaturga denuncia problemas que surgen en los ámbitos familiares, pero que tienen una aplicación política más amplia apoyada mediante los niveles subtextuales y lo escondido en las palabras de los personajes. Para llevarlo a cabo, utiliza una estética realista, pero que no intenta reflejar totalmente de manera verista la realidad, sino que abre el juego a lo poético mediante el uso de elipsis, así como de un matiz de nostalgia que baña sus textos. A pesar de que todos estos símbolos se desprenden de su escritura, es decir, de las propias palabras, hay que tener en cuenta su concepción del teatro en comunidad. Sus textos solo representan el punto de partida para que todas estas decisiones poéticas se vean reflejadas en el hecho escénico nutrido con la visión de otras personas, como la dirección, el elenco o el resto del equipo artístico, para convertir sus obras en verdaderos textos teatrales.

Mediante estas estrategias dramáticas, Lucía Carballal se erige como una de las figuras representativas del teatro español actual. Esta posición la consigue al aunar a unos espectadores comunes que apelados por el texto, ya sea mediante la utilización de canciones reconocibles o situaciones diarias, asisten a las representaciones. Esta circunstancia ha favorecido que, aunque Diana I. Luque (2014) no la incluya en la nómina de dramaturgas jóvenes que estaban comenzando a tener cierta repercusión, en pocos años sea estudiada dentro del panorama actual por críticos como Ana Alma García (2020) y Eduardo Pérez-Rasilla (2020), e incluso por la actriz Carlota Gaviño (2020: 71), que la menciona como una de las dramaturgas que posiblemente darán forma a esta década que abrimos. Por esa razón, solo nos queda esperar para saber hacia dónde se dirigirá la creación dramática de Carballal en los próximos años.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- CARBALLAL, Lucía (2015): *Personas habitables*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- CARBALLAL, Lucía (2016): *Los temporales*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- CARBALLAL, Lucía (2017): «Lucía Carballal. Los temporales», en Ernesto Caballero *et al.*, *Cuadernos pedagógicos CDN* n.º 97, Madrid: Centro Dramático Nacional, 23-25.
- CARBALLAL, Lucía (2018): *Una vida americana*, Madrid: Antígona.
- CARBALLAL, Lucía (2019): *Las bárbaras*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- CARBALLAL, Lucía (2020): «La actriz y la incertidumbre», en Alfredo Sanz *et al.*, *La pira: La conmoción. La distancia. La incertidumbre*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 135-146.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2020): «[CREADORAS EN DIRECTO] Encuentro con Lucía Carballal». URL: https://www.youtube.com/watch?v=fiYcWtaBI4M&ab_channel=CentroDram%C3%A1ticoNacional; 11/5/2021.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ESTAIRE, Félix (2016): «Lucía Carballal, debajo de la piel está la playa», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* Extra I. URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/lucia-carballal-debajo-de-la-piel-esta-la-playa/>; 12/5/2021.
- GARCÍA, Ana Alma (2020): «Cartografía teatral de una “generación”: miradas cruzadas entre investigación y dramaturgia emergente», *ADE Teatro* XLXXIX: 10-15.
- GAVIÑO, Carlota (2020): «Las palabras y el teatro. Una panorámica de la creación dramática española del siglo XXI», *Cuadernos hispanoamericanos* DXXXXLI-DXXXXLII: 58-71.
- HERNÁNDEZ NIETO, Antonio (2018): «Lucía Carballal, una dramaturga atenta a la actualidad de lo ambiguo, lo sutil y lo íntimo», *Woman's Soul*. URL: <https://womans-soul.com/lucia-carballal-una-dramaturga-atenta-a-la-actualidad-de-lo-ambiguo-lo-sutil-y-lo-intimo/>; 11/5/2021.
- LUQUE, Diana I. (2014): «Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilización y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)» en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 34-53.
- MAYORGA, Juan (2006): «Introducción. Ocho autores se presentan», en Emiliano Calcagno Collar *et al.*, *Teatro. Piezas breves. Alumnos RESAD. Curso 2005/2006*, Madrid: Fundamentos, 7-9.
- NUEVENOVENOS (2018): «Nos unió el Wysiwyg». URL: https://www.contextoteatral.es/universo_12.html; 12/5/2021
- OÑORO OTERO, Cristina (2016): «Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul*, de Laila Ripoll», en José Romera Castillo, Francisco Gómez Carballo y Raquel García Pascual (eds.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, 236-246.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2020): «Una aproximación a la dramaturgia más joven. La formulación del teatro político», *ADE Teatro* XLXXIX: 16-25.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo y Ana Alma GARCÍA (2020): «Inquietudes compartidas. Mesa redonda con Eva Mir, María Prado y Lucía Carballal», *ADE Teatro* XLXXIX: 62-79.



- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Víctor (2016): «Prólogo del director», en Lucía Carballal, *Los temporales*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 9-11.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Víctor (2018): «De Barcelona a Minnesota», en Lucía Carballal, *Una vida americana*, Madrid: Antígona, 9-12.
- VIDALES, Raquel (2016): «El año en que estallaron las dramaturgas», *El País*. URL: https://elpais.com/cultura/2016/04/27/actualidad/1461740645_037119.html; 13/5/2021.
- VORAGINETV (2019): «La Resistencia. Entrevista Elenco/Lucia Carballal. Teatros del Canal. 30/1/19». URL: https://www.youtube.com/watch?v=ws22hLs8P0k&ab_channel=VoragineTV; 12/5/2021.

