

## El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco

Yasmina Romero Morales<sup>1</sup>; Ana Isabel Hernández Rodríguez<sup>2</sup>

Recibido: 2 de febrero de 2021 / Aceptado: 24 de abril de 2021

**Resumen:** Este artículo tiene dos intereses principales, ver la estrecha y fructífera relación entre lo mediático y lo dramático en la literatura española contemporánea, especialmente en el teatro; y, en segundo lugar, ver cómo esta relación le sirve a María Velasco en su texto *Si en el árbol un burka* (2016) para dos propósitos, el principal, denunciar la violencia contra las mujeres y, luego, como estrategia deconstruccionista de los roles de género. La metodología usada para el desarrollo de la investigación ha sido producto del encuentro de la crítica literaria feminista, la teoría teatral y los estudios culturales.

**Palabras clave:** María Velasco; teatro español contemporáneo; teatro y género; violencia de género; literatura y prensa.

### [en] Contemporary Spanish theatre from a gender perspective: the news as a complaint in *Si en el árbol un burka* (2016) by María Velasco

**Abstract:** This article has two main interests, to see the close and productive relationship between the mass media and the dramaturgical in contemporary Spanish literature, especially in theatre; and, secondly, to see how this relationship serves María Velasco in her text *Si en el árbol un burka* (2016) for two purposes, the main one, to denounce violence against women and, then, as a strategy to deconstruct gender roles. The methodology used for the development of this research has been the product of the encounter of feminist literary criticism, theatrical theory and cultural studies.

**Keywords:** María Velasco; contemporary Spanish theatre; theatre and gender; gender violence; literature and press.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Las noticias como materia dramática en la literatura española contemporánea: el caso particular de las artes escénicas. 3. Desmantelar la mirada: el argumento como denuncia de la violencia contra las mujeres en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco. 4. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Romero Morales, Y.; Hernández Rodríguez, A. I. (2021). El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 155-162.

## 1. Introducción

En el teatro, como en toda producción artística, pero aun más porque tiene un matiz eminentemente público, la tradición universal ha vetado la presencia de las mujeres. Sin embargo, esto no consiguió que ellas dejaran de escribir, sino que lo hicieron durante siglos desde el espacio doméstico que, según se les aseguraba, les era propio y les correspondía por naturaleza. Muy pocas mujeres escritoras vencieron los obstáculos de género que les impedían dar a conocer sus obras y, aquellas que lo lograron, fueron consideradas una excepción [Amorós 2005: 29] o, sobre todo, una anomalía, por utilizar el término dado por Joanna Russ en *¿Cómo acabar con la escritura de las mujeres?* (1983). El patriarcado cultu-

ral, que en el presente se está corrigiendo, pero cuya enmienda progresiva es mejorable, no tuvo más que admitir la autoría femenina: “lo escribió ella”, sí, “lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella” [Russ 2018: 145].

Voces investigadoras como la de Patricia W. O'Connor [1997; 1998; 2006], Francisco José Gutiérrez Carbajo (2014), José Romera Castillo (2005) o Raquel García Pascual (2011), con sus trabajos de rescate y revalorización de dramaturgas españolas, demuestran que no solo no son pocas, sino que no lo fueron nunca y que, además, cada vez son más en la medida que “las limitaciones más graves se han superado” [O'Connor, 2006: 26]. Hay dramaturgas españolas consolidadas y noveles, así como nacidas en diferentes puntos de la geografía patria y con diferentes estilos. Pero las hay, y ocupan un

<sup>1</sup> Universidad de La Laguna (ULL), [yromerom@ull.edu.es](mailto:yromerom@ull.edu.es)

<sup>2</sup> Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), [anahernandez@la-laguna.uned.es](mailto:anahernandez@la-laguna.uned.es)

lugar central en el ámbito de las demostraciones culturales y artísticas de nuestros días. Otro asunto diferente es que tengan más obstáculos que los hombres para ver estrenadas sus obras, tal y como demostró un estudio de 2014 de la *Asociación Clásicas y Modernas* que evidencia que el teatro es uno de los escenarios culturales con más brecha de género en España, y que eso no significa que no haya mujeres dramaturgas<sup>3</sup>.

*Si en el árbol un burka* (2016) es una obra de teatro escrita por una de esas mujeres dramaturgas de las que, como decíamos, hay muchas. Su autora es María Velasco, doctora en Comunicación Audiovisual, es escritora reconocida por la crítica, también profesora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, tiene diversos galardones y más de una decena de obras estrenadas, varias de ellas traducidas a otros idiomas como el francés, el italiano o el turco. Su público seguidor asiste a sus representaciones infantiles, a otras pensadas para los y las adolescentes y a otras más que adaptan textos clásicos; pero, principalmente, llena los teatros cuando opta por unas dramaturgias íntimas que se implican en conflictos sociales actuales. La propia María Velasco ha afirmado que detesta “la indiferencia y la falta de compromiso. [...] Tenemos la obligación de comprometernos políticamente” [Ortiz de Gondra, 2010: 27-29].

Una de las principales características de las obras de Velasco es que logra subvertir las imágenes femeninas tradicionales que el teatro más androcéntrico lleva siglos difundiendo y lo hace situando sobre el escenario a hombres y a mujeres, pero sobre todo a mujeres, de distinta edad y condición, coincidiendo todas ellas en estar preocupadas por su propio porvenir y por los dilemas de su tiempo. Con todo, ni siquiera eso es lo más importante en las obras de María Velasco. Lo que realmente destaca en sus ficciones es que las mujeres dejan de ser dichas por otros para pasar a ser dichas por ellas mismas. Justo eso, mujeres dichas por sí mismas, es lo que hallamos en *Si en el árbol un burka* (2016), un texto protagonizado por dos mujeres que vuelve a las raíces del teatro al centrarse en monólogos cruzados, aunque separados en el espacio y en el tiempo<sup>4</sup>. Ambas mujeres se dirigen al público para recordar y reflexionar sobre su propia vida y fantasear sobre su suerte. En apariencia, por tanto, nos hallamos ante dos historias, la de Pony y la de Gisele, pero ambas a su vez cuentan otras muchas historias: devenires de tipo social, económico y hasta político en sus respectivos soliloquios que, unas veces afectan a todas las mujeres por el hecho de serlo y, otras veces, se detienen en identidades específicas que llevan hasta las

cuerdas al feminismo hegemónico. Son nuevos puntos de vista como propusiera Harding [1993] o nuevos lugares de enunciación como demandara más recientemente Djamila Ribeiro [2020]. Velasco abunda en estas reivindicaciones al entender que su propio texto, aún como espacio de privilegio, puede contribuir también a visibilizar esas otras voces subalternas que no han tenido las mismas oportunidades de enunciación [Spivak, 1988]. Por tanto, no hay presentación, ni nudo, ni desenlace a la manera aristotélica, sino historias que, aunque no son verídicas, sí son verdaderas, en la medida que la autora ha sabido condensar en las vidas de sus dos protagonistas hechos auténticos, contrastables, que fueron noticia antes y durante la escritura de su obra.

Los acontecimientos de una época, sobre todo las grandes adversidades y tragedias, siempre han influido en la literatura. ¿Cómo podría no ser así? Y, aunque algunas investigaciones han considerado que la principal diferencia entre prensa y literatura es la actualidad [Tuñón, 2003: 57], no es el caso de esta obra en la que, por ese mismo motivo, la línea divisoria entre realidad y la ficción es difusa. La prensa o la televisión actuales, con sus muchas efímeras noticias, se han convertido, en manos de María Velasco, en una ficción dramática llevada a escena. De ahí que, igual que para Benito Pérez Galdós la sociedad era “materia novelable”, para María Velasco las noticias son “materia dramática”, consiguiendo de este modo neutralizar la fugacidad de la noticia periodística al conservarla para siempre eterna en el argumento de su texto literario. La actualidad deja de ser, por tanto, la línea divisoria entre géneros porque, además, el mensaje de esta obra de Velasco no se enmarca en ningún contexto determinado, sino que en cada lectura o representación se actualiza, en un perpetuo “puede estar pasando aquí y ahora”.

¿Pero de qué noticias se vale la autora? Es en este punto donde María Velasco deja la imparcialidad del periodismo informativo que cuenta sin más, o simula contar sin más, la noticia, para presentar los hechos desde un punto de vista serio y explícitamente comprometido. Escoge noticias opresoras, duras, que ponen al descubierto el orden socio-sexual patriarcal que orquesta las relaciones entre mujeres y hombres y que condiciona su cotidianidad, pública y privada. Los hechos reales que la autora encuentra en las noticias de prensa o televisión le sirven, de esta manera, para denunciar la violencia contra las mujeres y contribuir a despertar la conciencia entre el público lector/espectador que ampara muchas veces, y por ello legítima, esa misma violencia.

Por todo lo anterior, este artículo tiene dos intereses principales: en primer lugar, considerar la estrecha y fructífera relación entre lo mediático y lo dramático en la literatura española contemporánea, especialmente en el teatro; y, en segundo lugar, apreciar cómo esta relación le sirve a María Velasco, en su texto *Si en el árbol un burka* (2016), para dos propósitos. De estos, el principal es denunciar la violencia contra las mujeres mediante un análisis de la dictadura de la belleza, como un medio para “desmantelar la mirada”, por decirlo como Elin Diamond [1988: 83], esto es, como estrategia

<sup>3</sup> Este estudio del 2014, titulado “Desigualdad de género en los estrenos de teatro en España durante el año 2014. Autoría y dirección. ¿Dónde están las mujeres?” y liderado por Pilar Pastor Eixarch, evidenció que el porcentaje de autoras que estrenan sus obras es del 22%. Véase: <https://docplayer.es/amp/29549612-Desigualdad-de-genero-en-los-estrenos-de-teatro-en-espana-durante-el-ano-autoria-y-direccion-donde-est-an-las-mujeres.html> Fecha de consulta: Diciembre, 2020.

<sup>4</sup> Esto tiene como base la investigación que la autora hiciera para su tesis doctoral sobre las teorías de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro postmoderno, así, señala Velasco que “‘Monologías’ es el término que emplea Lehmann para las nuevas tendencias del monólogo en el teatro posdramático, en el que la pérdida de relación entre los personajes se corresponde con un acercamiento al espectador mediante la frontalidad y la comunicación directa” [2017: 115].

deconstruccionista, y por ello desnaturalizadora, de los roles de género.

En cuanto a la metodología usada, el desarrollo de la investigación ha sido producto del encuentro de la crítica literaria feminista, la teoría teatral y los estudios culturales, una intersección disciplinar imprescindible para este análisis.

## 2. Las noticias como materia dramática en la literatura española contemporánea: el caso particular de las artes escénicas

Manuel Castells sugiere que el poder, como capacidad para imponer una determinada conducta, se halla en las redes de intercambio de información y que estas se valen de iconos, portavoces y amplificadores culturales [1998: 129]. La literatura es consciente de ese poder que tienen los medios de comunicación, y los utiliza para sus tramas, convirtiéndose así en uno de esos amplificadores culturales que pugnan por detentar el poder. Pero, además, debemos tener en cuenta que la literatura como amplificador cultural tiene especial alcance en la medida que funciona como una suerte de edulcorante, y logra que algunas cuestiones duras sean más agradables o soportables al diluirlas en el interior de una historia.

Está claro: ningún arte está despojado de su contexto sociopolítico. Como dijera Atwood, “la creación no sucede en una campana de vidrio” [2013: 38], por lo que el autor o la autora expresa los valores de la sociedad en la que vive y, para eso, los medios de comunicación han resultado ser un impresionante acervo de documentación. También de inspiración para la literatura. La televisión, los periódicos, la radio e, incluso, las redes sociales están repletos de noticias de nuestra sociedad donde se pueden descubrir los sucesos más extraordinarios, humanos y compasivos jamás imaginados, pero, también, los más atroces y crueles.

No ha sido María Velasco la primera escritora en recurrir a las noticias para nutrir su texto literario. Esta relación entre periodismo y literatura española se puede rastrear desde el mismísimo Larra y hasta la actualidad. Recurrió a la noticia periodística Isabel Allende en “De barro estamos hechos”, uno de los *Cuentos de Eva Luna* (1989). La protagonista de su texto fue Omayra, la niña colombiana de doce años que murió atrapada entre los escombros y los cadáveres de su propia familia tras la erupción de un volcán en Colombia en 1985. Cuando sucedió la tragedia, la niña colombiana estuvo en boca de todos debido a la amplia cobertura de los medios de comunicación, pero luego la ráfaga imparable de novedades hizo que no se volviera a hablar de ella. Allende la inmortalizó para siempre en su historia.

Pero no solo la narrativa, la plataforma artística más pública, las artes escénicas, también se han inspirado en las noticias. Quizá siguiendo a Bertolt Brecht, uno de los dramaturgos más influyentes de la escena teatral del siglo XX, quien aseguró que el teatro debía provocar al público, alentándole a adoptar una actitud activa ante las injusticias de la sociedad [Brecht, 1961]. De ahí que haya habido tantas y tantas obras dirigidas especialmen-

te a reflexionar sobre acontecimientos que han marcado la historia de España, como la Guerra Civil o la dictadura franquista. Pero se sigue recurriendo a acontecimientos, cada vez más cercanos a nuestros días. Por poner algunos ejemplos, tenemos a Isidora Aguirre que escribió *Retablo de Yumbel* (1987) basándose en la desaparición el 14 de septiembre de 1973 de diecinueve dirigentes sindicales que, finalmente, aparecieron asesinados en la ciudad homónima de Yumbel en 1979. Asimismo, contamos con *Fuga* (1994) de Itziar Pascual, *Los días perdidos* (1997) de Eva Hibernia, *La ciudad sitiada* (1997) de Laila Ripoll o *Un lugar estratégico* (2005) de Gracia Morales que tienen como trasfondo las guerras de los Balcanes. Carmen Resino admite haber escrito una de sus obras tras la noticia del enlace multitudinario del entonces Príncipe Felipe en 2004 [2006: 13]. También Lidia Falcón escribió *Falsas denuncias* (2005) tras la publicación en prensa de la entrevista con la jueza decana de los juzgados de Barcelona en 2005, aquella que afirmó que las mujeres presentaban denuncias falsas por maltrato para agilizar su separación [O'Connor, 2006: 26]. De Paloma Pedrero es la obra *Ana el once de marzo* (2005), un texto dramático basado en los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004 en los trenes de cercanías de Madrid, el título no deja lugar a duda. Y de Antonia Bueno es *La niña tumbada* (2005) que lleva al teatro la atroz situación de tantas niñas violadas que solicitan poder abortar.

Cabría plantearse si esta relación entre lo mediático y la dramaturgia española encuentra el mismo amparo en las obras escritas por hombres. Constituiría un estudio aparte rastrear la proporción entre unos y otras, pero lo que sí es cierto es que, al menos en el teatro, y tal y como señala Patricia O'Connor, la principal diferencia entre hombres y mujeres autores de piezas dramáticas es que ellas prefieren enfatizar, en las relaciones interpersonales, los sentimientos y el sentido de la justicia (30). De la misma opinión es la escritora chilena Isidora Aguirre, que asegura que las mujeres dramaturgas tienden, frente a los hombres, a preferir utilizar su teatro como vehículo de denuncia [Andrade y Cramsie, 1991: 71-72]. Si a todo ello le sumamos que el tema que parece repetirse en las obras dramáticas escritas por mujeres es el de la violencia que sufren por el hecho de serlo [Barrios, 2010: 113] y que es una constante, independientemente de la región geográfica de la que procedan, de la clase social a la que se adscriban, de sus creencias o de su ideología, a todas luces las dramaturgas parecen más proclives que los dramaturgos a utilizar las noticias como condena de la cultura patriarcal que subyace bajo ellas.

## 3. Desmantelar la mirada: el argumento como denuncia de la violencia contra las mujeres en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco

Las noticias escogidas por María Velasco no tratan sobre logros de mujeres científicas, ni sobre metas rebasadas por mujeres deportistas ni sobre nuevos puestos alcanzados por políticas en el mundo. Su foco de atención es la mujer de silueta damnificada, por lo que las noticias que

recupera son todas ellas, por tanto, de violencia y abuso. No es la primera autora que vincula teatro y reivindicación de género, ni estas cuestiones son específicas siquiera del siglo XXI<sup>5</sup>, pero sí es en nuestros días cuando adquieren mayor visibilidad [Serrano, 1994: 49 y Jódar Peinado, 2018: 619], convirtiéndose en una verdadera tendencia del teatro contemporáneo. María Velasco, con la obra analizada en estas páginas, y también con otras, participa de esta tendencia con una clara voluntad de denuncia y concienciación social.

Como se adelantaba con anterioridad, *Si en el árbol un burka* (2016) es un texto protagonizado por dos mujeres y sus respectivos monólogos. A veces pareciera que conforman un diálogo, pero ambas están separadas en el espacio y en el tiempo, aunque de forma poética desembocan en el desenlace como las dos partes de un todo. La primera de las mujeres es Pony, protagonista de aquella espeluznante noticia que saltó a la prensa en 2014. Pony dice que las primeras palabras que aprendió fueron: “ano, bolas, cascar, chupar, cuello, culear, dedos, empernar, garganta, lavativa, machacar, muslo, ojos, pelotas, pelvis, raja, regar, rodillas, vara y vulva” [Velasco, 2016: 26]. Y es que Pony es la orangutana, para la obra humanizada, que maquillaban, depilaban y mantenían atada a una cama en un prostíbulo en Borneo, Indonesia: “me pintarrajean y perfuman” [19]. No se sabe durante cuántos años la obligaron a prostituirse con los trabajadores de las madereras y de las plantaciones, los mismos que le pedían que se tocara “para que te veamos” [20]. Pero de lo que sí hay constancia es de los graves daños físicos y psíquicos de los que tardaría años en recuperarse: “durante dos años me violan una media de cinco veces al día” [22].

Tras su rescate en 2003 por una veterinaria vasca, durante años mostró un pánico atroz hacia los hombres y solo dejaba que se le acercaran mujeres. No se tiene constancia de si hubo, o hay, más orangutanas en su misma situación, pero la obra de Velasco lo deja entrever: “Las mujeres siempre han existido en las habitaciones de alrededor. ¿Van a ser amaestradas, domesticadas, como yo?” [2016: 19] y es que “habrá más víctimas de violación a las que violen más veces y peor” [32]. La prostitución se iguala a violación, y la violación, como señala Lizbeth Goodman, es uno de los temas que más se repiten en las artes escénicas feministas [1994: 206].

La palabra exacta *abolición* no aparece en *Si en el árbol un burka* (2016), pero la obra tiene una postura abiertamente abolicionista ante la prostitución por considerarla una forma de violencia de género de carácter extremo. La situación de terror cotidiano que vive Pony pone al descubierto los andamiajes de esta práctica social opresiva basada en la explotación sexual de mujeres y niñas. “Al principio, cuando uno de ellos se me acerca, me arrinconan en una esquina, y me lo hago encima. Me meo. Me cago de miedo. No lo puedo evitar” [38]. Un retrato tan espeluznante no podría considerarse como alternativa aceptable la prostitución, por lo que no norma-

liza el fenómeno, sino que lo condena. Pony describe lo que en otros contextos correspondería a la definición de acoso, abuso sexual, violación... un ejercicio de poder masculino y sometimiento femenino. Cuando un hombre abusa de ella, siente “su aliento con horror” [17], que le “suda la frente, le sudan los huevos” [17] y que todo aquello le duele tanto que se pregunta si no tendrá “un hacha ahí abajo” [17], “soy golpeada por un hacha” [17]. Pony se siente pequeña, “como una uva, ¿vas a pisarme?” [39]. Además, si bien el impacto económico de la prostitución no suele ser tangible al ser normalmente ilegal da lugar a un mercado negro, al que se le pueden presuponer cifras, pero ninguna fiable. Sin embargo, Pony sí habla de cantidades: “más rupias, más descargas” [17], “por delante [...] por detrás” [17], “20.000 rupias, vaginal” [22], “50.000 rupias, anal” [22]. Un negocio criminal que permite a Indonesia, lugar donde permanecía cautiva Pony, integrarse en la economía de mercado.

El segundo personaje protagonista de *Si en el árbol un burka* (2016) es Gisele, “una silenciosa superstar de las noticias” [Velasco, 2016: 21]. La referencia factual tras ella es la brasileña Gisele Bündchen, una modelo que utilizó en 2015 una prenda integral islámica<sup>6</sup> para evitar ser reconocida en una clínica de cirugía estética de París, porque la “gente lleva años espionando mi vida privada” [46], “me compraré un burka en Amazon para guardarme de las miradas durante mi turismo estético: el primer viaje que hago sin acompañamiento en mucho mucho tiempo” [48]. Portadas de revistas y periódicos mostraban fotografías de la modelo bajo dicha prenda, pero no se podía saber si era o no ella. La prensa del corazón demostró, indagando sobre la persona que la acompañaba, el chófer de confianza de la joven, que era la modelo y que había desplegado tal estrategia de ocultamiento por haber asegurado con anterioridad que nunca se sometería a cirugía estética. “¡Un fotógrafo en cada esquina, en cada esquina un cotilleo!” [47].

Estas dos son las noticias principales que respaldan *Si en el árbol un burka* (2016), ubicadas en un espacio y en un tiempo determinados. Pero luego hay otras noticias de las que sabemos a partir de las reflexiones de Pony y Gisele, noticias que no se contextualizan y que, en cada lectura, o puesta en escena, se actualizan en una eterna inmediatez. Casi todas estas noticias están relacionadas con nocivos hábitos de consumo, y tienen en común que propagan violencia. Pero una violencia cotidiana, sutil, repetida a través de torrentes de imágenes estereotipadas que reproducen la publicidad con total impunidad y que nos acercan a las múltiples dimensiones de la objetualización patriarcal del cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Sobre ese tipo de violencia diaria reflexionan las dos protagonistas en abundancia, casi sin darse cuenta, sin lamentarse, a veces frivolisando y consiguiendo de ese modo demostrar al público lector/espectador que el ejercicio brutal y constante de esta violencia contra las mujeres está del todo normalizado en nuestra sociedad y que su normalización ha contribuido a neutralizar sus efectos.

<sup>5</sup> Tales como *No moleste, calle y pague, señora* (1984) de Lidia Falcón; *Comisaría espacial para mujeres* (1994), de Alberto Miralles; *La noche que ilumina* (1995) de Paloma Pedrero o *Solo para Paquita* (1991) de Ernesto Caballero.

<sup>6</sup> Se le llamó *burka* en la prensa, pero en realidad era un *nicab*.

Uno de los núcleos de interés de la obra es todo lo relacionado con la tiranía de la belleza, canon patriarcal que denunciara Naomi Wolf en su ya célebre *El mito de la belleza* (1991), cuyo argumento principal consiste en afirmar que el concepto de belleza impuesto por la industria estética es una manera de coactar y limitar la libertad de las mujeres. Tanto Pony como Gisele son víctimas de este culto desmedido al cuerpo de la cultura occidental que, tal y como señala Celia Amorós en su artículo “Espacios y tiempos en la era de la globalización” [2005], es violencia contra las mujeres en su dimensión más simbólica. Pony, porque la preparan para que resulte atractiva para los hombres en su prostíbulo de Borneo y, Gisele, porque es vulnerable a todo lo pasajero, a los prejuicios estéticos de la sociedad y a los intereses comerciales de la industria de la moda que van más allá de las necesidades reales de su profesión como modelo. Los medios de comunicación, como principal fuente de información, se han convertido en el instrumento perfecto para transmitir la imagen de la mujer-objeto, creada artificialmente para el goce y el disfrute del público machista. Gisele lo admite sin tapujos, “mujer anuncio las veinticuatro horas del día, que dice: lo que quiero es gustar” [Velasco, 2016: 27]. La sociedad, fagocitada por el consumo y el materialismo, la ha convertido en un objeto, un artículo mercantil y sexualizado. Habla de las agencias de moda y de sus agentes en esos términos: “me descubren como a un continente, la penicilina, a una edad ridículamente temprana” [16]. La modelo, mudada en objeto, sabe que también es objeto sexual y que todo empieza con el “imperativo de ligar y ser ligada” [16]. La profunda consecuencia de esta realidad la lleva a sentir que “es como tener un coño pegado en la cara” [27].

Gisele y Pony presentan esa característica en común, tanto valen en tanto valen sus cuerpos en un mundo hecho por y para los hombres. La una es convertida en mujer objeto casi sin darse cuenta por la sexista industria de la moda, y la otra queda degradada al estatus de una mercancía al ser prostituida entre humanos. Así que también Pony se siente objeto y se compara con una bicicleta a la que se deja atada con una cadena y un candado: “Estoy candada. ¿Hay hombres que tengan sexo con bicicletas?” [Velasco, 2016: 17]. En un mundo donde la identidad femenina se constituye en la órbita de una serie de axiomáticas artificiales, Pony sufre la depilación casi a diario: sin vello corporal se la supone más bella e higiénica. A la orangutana humanizada se le rasura el pelo del cuerpo entero, algo que no es dispar a la obligación social que sufren las mujeres teniendo que eliminar su pelo de piernas, cejas, axilas o ingles. Varias iniciativas, desde el movimiento feminista como *Januhairy*, han demostrado que, si las mujeres dejan de depilarse, porque así lo deciden o porque quieren visibilizar su empoderamiento o simplemente para igualarse a un hombre, van a sufrir la presión social de su entorno, miradas de soslayo, cuchicheos e insultos. Después de todo, la carga simbólica del vello femenino es uno de los tabúes que el movimiento feminista no ha podido, todavía, derribar. Gisele, en la misma línea, relata la anécdota del

cazatalentos que desestimó a su amiga por “pelusilla en el labio, ha quedado eliminada en la primera ronda” [Velasco, 2016: 15].

Gisele cada vez está más rubia, “[M]e vuelvo rubia [...] más rubia todavía [...] más y más rubia” [Velasco, 2016: 16] porque los tipos de color rubio son diferentes, los hay “nórdico, dorado, ceniza” [27]. Un gasto de dinero y de tiempo que a veces no compensa, asegura la modelo que “quince segundos de gloria después de tres horas y media de maquillaje y peluquería” [2016: 21]. En cuanto al maquillaje, es principalmente Pony la que más se opone. En diferentes ocasiones murmura los distintos tipos de rojo que utilizan para pintarle los labios como “milano red, pure red, russian red” [19], y el nombre de las tonalidades remite de manera irremediable a aquellos anuncios dedicados especialmente a la mujer, al ámbito publicitario, aquellos que *reifican*, que objetualizan al cuerpo femenino en los *mass-media* y relegan con ello a las mujeres a cumplir el rol de mujer-objeto. Afortunadamente, el personaje de Pony se da cuenta de lo que hay detrás y advierte que “toda la cosmética del mundo parece destinada a mi inferioridad” [20]. Las noticias a este respecto abundan en la prensa y revistas especializadas evidenciando cómo el dominio patriarcal se ceba con los cuerpos femeninos<sup>7</sup>.

Vinculada a la dictadura de la belleza están la extrema delgadez y todo lo relacionado con los trastornos de alimentación, uno de los temas que más se repiten en las artes escénicas feministas [Goodman, 1994: 206]. Y es que no se trata solo de un desorden digestivo, sino que es una enfermedad mental de género. Son ellas, mujeres y niñas, casi en su totalidad, las que quieren estar delgadas en más de un 90% de los casos, frente a un 9% de varones [Martín-Arroyo, 2019: 16]. Así que Gisele quiere estar delgada, como el resto de las modelos de pasarela y los prototipos de belleza que promueven los medios; ser delgada de una manera excesiva y tener un cuerpo que no le correspondería ni por edad ni por constitución pero que, sin embargo, potencia la industria de la belleza para responder a sus intereses económicos. Gisele revela que hace dieta con pequeños detalles como “cambio lo light por lo zero” [Velasco, 2016: 16], mas finalmente termina hablando de manera directa de trastornos de alimentación y trayendo a la palestra nombres reales de modelos víctimas de anorexia y bulimia como Isabelle Caro, fallecida en 2010 con 28 años y tan solo 27 kilos, o Maiara Galvao, fallecida con 14 años y 38 kilos [Velasco, 2016: 27]. Mujeres que no eran pobres pero que, así y todo, murieron de hambre en pleno siglo XXI, esclavizadas por una sociedad que las hizo presas de la moda. No sabemos lo que pesa la Gisele de *Si en el árbol un burka* (2016), pero está claro que es incapaz de mirarse a sí misma: “No quiero verme, en un espe-

<sup>7</sup> En agosto de 2018, el diario *ABC* encabezó una de sus noticias del corazón como “Las preocupantes imágenes de Eva Longoria sin maquillaje” —luego lo editaron a “Así se dejó ver Eva Longoria sin maquillaje” [*ABC*, 2018]— pero el trasfondo era el mismo, considerar noticia que una mujer salga a la calle sin maquillar. Hay muchas más: “Así es la cara de Daniela Ospina sin maquillar: ‘¡Esto es muy fuerte!’” [*Don Balón*, 2019]; “¡Ana Rosa Quintana sin maquillar! La foto ¡más bestia!” [*Diario Gol*, 2019]; “La foto de Pilar Rubio sin maquillar que ‘¡asusta a España!’” [*Don Balón*, 2019]

jo, desnuda” [2016: 27]. La socialización de género la ha hecho volverse en contra de su propio cuerpo, está insatisfecha con él, no considera que se adapte al ideal estético imperante. El rechazo que siente hacia sí misma es tal que la lleva a intentar “arreglarlo”, pero a costa de ella misma en la medida en que los estándares de belleza son muy estrechos. Así da un paso más: la cirugía estética.

Gisele recuerda cuando un cazatalentos le dijo que “solo tu nariz es criticable” [Velasco, 2016: 15] y desde entonces asumió la cirugía con naturalidad, “me arreglo los dientes” [17], “solo un retoque, será solo un retoque” [44], “Blefaroplastia superior e inferior [...] y mastope- sia” [44]. Probablemente no fueron las noticias lo que respaldaron este punto en la ficción de *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco, sino la abundancia de reclamos publicitarios que aseguran a las mujeres que serán más felices si se quitan las cartucheras, ponen silicona en sus labios, aumentan sus pechos o se succio- nan la celulitis. Y es que España es uno de los países de Europa donde más intervenciones quirúrgicas se reali- zan. Que luego, tras el quirófano, las mujeres pierdan su singularidad y se parezcan a otra mujer operada por el mismo cirujano o cirujana, no importa. En este sentido, Gisele ironiza: “¿Sois hermanas? No, vamos al mismo cirujano” [2016: 23].

La violencia callejera es otra de las cuestiones de las que se hace eco María Velasco, un machismo sutil en- mascarado en el halago, en una supuesta y malentendida galantería que perpetúa los roles de género. Van desde un silbido, un susurro, un saludo de un extraño y has- ta un toqueteo o manoseo inesperado. De esta manera, se vulnera el derecho a transitar libremente de las mu- jeres, para así recordarles que el espacio público es un lugar peligroso para ellas. Velasco expone varios ejem- plos de este acoso callejero, de esta subordinación ur- bana de la mujer que establece una posición de poder y control donde son ellos los que cosifican y, la mujer, la cosificada. El gesto de los acosos es eminentemente petrificador, pues petrificados están siempre los objetos. Algunos son halagadores, otros más ofensivos, unos bromistas y otros ingeniosos, pero todos unilaterales, con clara connotación sexual y agresivos: “Te hacía un traje de saliva” [2016: 17]; “¿De qué juguetería te es- capaste, muñeca?” [17]; “Bonitas piernas, princesa, ¿y a qué hora abren?” [17]; “Si fueras mi madre, mi padre dormiría en las escaleras” (2016: 18) o “¿No te han di- cho nunca que eres muy guapa?” [23]. Es Gisele quien los sufre y no le agradan, porque es consciente de que, lejos de como a un ser humano, se la ve como a un ob- jeto. Los medios de comunicación, como los periódicos *El País* (28/06/2018), *El Mundo* (16/07/2018) o *Milenio* (23/07/2019), suelen reflejar esta realidad con relativa frecuencia: “Multa por un piropo callejero”; “¿Y si la víctima fuera él? Una campaña da la vuelta a los piropos callejeros para concienciar sobre el acoso” o “Piropos, puerta a las agresiones contra mujeres”.

Finalmente, la *tradición* es un concepto clave de la sociedad patriarcal sobre el que embiste María Velasco y de manera transversal durante toda la obra. Una tradi- ción utilizada para justificar el yugo de la subordinación

sobre las mujeres. Sobre todo Gisele, que asegura ha- berse sentido, en nombre de esa misma tradición, más presionada a casarse, a ser madre y a cumplir con el rol tradicional que se le suponía propio: “Me presionan ha- cia el altar, el matrimonio como perspectiva de ascenso” [Velasco, 2016: 28]; porque se supone que solo así hará “las cosas como es debido, casándote y teniendo hijos” [33] a pesar de que se siente como una autómatas más que una persona: “cuando nace mi segundo hijo, ¿por qué no vamos a por la chica?, me siento como una cade- na de montaje” [41]. De hecho, por esta tradición es por la que las mujeres no han hablado nunca de sexo, así que cuando Gisele recuerda haberle preguntado a su madre si tuvo “un orgasmo alguna vez” [33], en la medida que ella pertenece a una generación posterior, que defiende su libertad sexual frente a las imposiciones del patriar- cado, primero la madre se sorprende ante la pregunta y “luego admite que no cree” [33].

#### 4. Conclusiones

Raguè-Arias señala que el teatro de las mujeres ha teni- do tres etapas, a saber, “la de la imitación, la de la rei- vindicación y la de la búsqueda de la identidad propia” [1998: 227]. Simultaneando estas dos últimas fases se encuentra *Si en el árbol un burka* (2016) de María Ve- lasco, cuestionando el orden patriarcal impuesto, pero también subvirtiéndolo, exigiendo un lugar propio que, al mismo tiempo, ocupa con modelos sociales de géne- ro más igualitarios. Esta obra, de clara función social, utiliza a sus dos personajes femeninos para denuncia- r la violencia contra las mujeres de la sociedad actual y, a través de las experiencias vitales de ambas, intenta hacer que su público lector/espectador reflexione so- bre la degradación vigente por razones de género de la sociedad.

El orden patriarcal, desde la *Poética* de Aristóte- les, admite el poder del teatro tanto para entretener sin más a la gente, como para aleccionarla y, también, re- conoce que en manos perversas tiene un potencial que puede ser fatal [García Rayero y Piñero Gil, 2002]. En este sentido, la creación de una obra de teatro, desde la perspectiva de género, supone, principalmente, asumir un punto de vista diferenciado ante una situación o un acontecimiento [Keyssar, 1996]. La ficción resultante no es neutral y manda un mensaje cuyo propósito es, en términos generales, la de advertir cómo se debe ser y lo que se debe hacer, “desmantelar la mirada” [Diamond, 1988: 83]. La escena representada sobre las tablas pre- tende, así, invitar al público espectador a adoptar una determinada actitud moral, social o política frente a los hechos que se relatan [Serrano, 1994; Jódar Peinado, 2018: 622]. Un argumento sensible a la problemática es- tructural que acarrea el hecho de ser mujer es, por tanto, un instrumento de expresión social que conlleva una po- tencial estrategia deconstruccionista y, posteriormente, un modo determinado de ver y entender el mundo. Es así como el teatro se transforma en una experiencia didác- tica, educativa, porque puede contribuir, o no, a reforzar o transformar los estereotipos de género. Por supuesto,

*Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco apuesta por lo segundo.

En la nota final, Velasco señala que le dedica la obra a “todos los que han sentido la virilidad y la feminidad como máquinas mutiladoras” [2016: 57], y lo expresa también con la metáfora de Dios como “sexador de pollos” [42], separando a hombres y a mujeres en una figurada cinta transportadora que solo consigue consolidar diferencias discriminatorias entre mujeres y hombres. El monto de noticias y publicidad de las que se vale la autora, como manifestaciones de la violencia contra las mujeres, menos explícitas, pero igualmente importantes y con consecuencias en su vida personal, afectiva y social, van en esa línea. Incluso Pony cita a Simone de Beauvoir, “una mujer no nace, se hace” [43], casi como una manera de sintetizar toda la obra en una única frase que revela el armazón ideado y pensado por y para hombres.

En definitiva, tras el análisis de lo noticioso en *Si en el árbol un burka* (2016), se puede constatar que la obra de María Velasco es una suerte de estrategia feminista —o transfeminista como se considera la autora [Vila,

2018]— que utiliza el teatro como amplificador cultural y con un claro objetivo de búsqueda de concienciación del público lector/espectador para así contrarrestar los nocivos efectos que sigue produciendo el patriarcado. Un patriarcado vigente en todas las sociedades actuales, al que no le importa ni la cultura ni la clase social de las mujeres. *Si en el árbol un burka* (2016) es una obra valiente, crítica, ácida, introspectiva, que invita a la empatía e, incluso, a la complicidad militante, del público lector/espectador para que condene la violencia contra las mujeres. La violencia más evidente, como la que está detrás de la prostitución de mujeres y niñas, pero, también, la violencia cotidiana normalizada a través de la publicidad y que parece del todo inofensiva. La obra de María Velasco se muestra, así, preocupada por las cuestiones de género de nuestro tiempo, especialmente las que afectan al cuerpo de las mujeres, y espera que el público reflexione y busque soluciones ante los problemas que plantea. Pero, además, esta obra abre la puerta a la realidad femenina otra, a aquella que ha estado ignorada y silenciada a lo largo de la historia.

## Bibliografía

- Amorós, Celia (2005): “Espacios y tiempos en la era de la globalización” en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*. (2005), Madrid, Editorial Visor Libros: 24-41.
- Andrade, Elba, e Hilda Cramsie (1991): *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum.
- Atwood, Margaret (2013): *La maldición de Eva*, trad. de Montserrat Roca Comet, Barcelona, Editorial Lumen.
- Barrios, Olga (2010): “Panorámica y análisis sobre la mujer en el espacio escénico contemporáneo: creaciones sanadoras, feminismo y diversidad” en Olga Barrios (ed), *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*, Madrid, Editorial Fundamentos: 79-118.
- Brecht, Bertolt (1961): *Teatro completo*, trad. Miguel Sáenz Sagaseta, Madrid, Editorial Alianza.
- Castells, Manuel (1998): “Entender nuestro mundo” en *Revista de Occidente*, vol. 145, 113-145.
- Diamond, Elin (1988): “Brechtian theory/feminist theory: Toward a gestic feminist criticism”, In *TDR*, vol. 32: 82-94.
- Fox, Manuela. (2016): “La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español” en *Cuadernos AISPI*, vol. 7: 125-137.
- García-Pascual, Raquel (2017): “Teatro español de las últimas décadas ante la prostitución y la trata de mujeres con fines de explotación sexual” en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert: 127-146.
- García-Pascual, Raquel (2015): “La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: un acercamiento” en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 40: 125-150.
- García-Pascual, Raquel (2002): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid, Editorial Castalia, 2011.
- García Rayero, R., y Eulalia Piñero Gil (2002): *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas angloamericanas*, Madrid, Editorial Complutense.
- Goodman, Lizbeth (1994): *Contemporary Feminist Theatres: To Eath her Own*, London & New York, Routledge.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Harding, Sandra (1993): “Rethinking Standpoint Epistemology: What is «Strong Objectivity»?”, in Linda Alcoff y Elizabeth Potter (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York: Routledge: 49-82.
- Jódar Peinado, Pilar (2018): “Igualdad, representación y violencia de género: El feminismo en las dramaturgas del siglo XXI” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 27: 617-646.
- Keyssar, Helene (1996): *Feminist theatre and theory*, New York, Macmillan.
- Martín-Arroyo, Javier (2019): “El laberinto de la anorexia se pierde en el complejo sistema sanitario”, *El País*, 16 de abril, 1.
- Martínez-López, Maribel (2018): “La violencia de género en el teatro español de denuncia: Acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos” en *Roczniki Humanistyczne*, vol. 66: 37-58.
- Tuñón, Amparo (2003): “Periodismo y literatura: el último encuentro” en Salvador Montesa (ed.), *Actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea. Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Universidad de Málaga, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea: 53-60.
- O’Connor, Patricia W. (2006): *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, trad. Patricia W. O’Connor, Madrid, Editorial Fundamentos.

- O'Connor, Patricia W. (1998): "Dramaturgas españolas y norteamericanas y la superación de fronteras" en Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid, Fundación Autor: 117-122.
- O'Connor, Patricia W (1997): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, trad. de Patricia W. O'Connor, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Ortiz de Gondra, Borja (2010): "María Velasco: del difícil camino de encontrar la voz propia" en *Teatro de papel*, vol. 12: 19-32.
- Pérez Galdós, Benito (2003): *La sociedad presente como materia novelable*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Ragué-Arias, María José (1998): "La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista" en Laura Borràs Castañer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid, Fundación Autor: 227-236.
- Resino, Carmen (2006): *La boda*, Guadalajara, Servicio de Publicaciones del Patronato de Cultura de Guadalajara.
- Ribeiro, Djamila (2020): *Lugar de enunciación*, Barcelona, Ediciones Ambulantes.
- Romera Castillo, José (2005): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Editorial Visor Libros.
- Russ, Joanna (2018): *¿Cómo acabar con la escritura de las mujeres?* trad. Gloria Fortún, Madrid, Editorial Dos Bigotes.
- Serrano, Virtudes (2006): "Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgas a un tiempo" en Miguel Martínez (ed.), *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, Madrid, Cátedra: 97-116.
- Serrano, Virtudes (1994): "Las otras voces del teatro español: Carmen Resino" en *Revista de literatura y cultura*, vol. 7: 27-48.
- Spivak, Gayatri (1988): "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and Interpretation of Culture*, London, Macmillan: 271-313
- Tuñón, Amparo (2003): "Periodismo y literatura: el último encuentro" en Salvador Montesa Peydró (ed.), *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo*, Asociación para el estudio, difusión e investigación de la lengua y literatura españolas: 53-60.
- Valcárcel, Amelia (2009): "El feminismo y el saber de las mujeres" *Transatlántica de educación. Sexo, género y educación*, vol. 6: 27-35.
- Velasco, María (2016): *Si en el árbol un burka*, Madrid, Ediciones Invasoras.
- Velasco, María (2015): *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid.
- Vila, José-Miguel (2018): "María Velasco (dramaturga): Desconfiaría mucho de mí misma si gustase a todo el mundo" en *Ociocrítico.com*, 3 de mayo, 1.