



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## La singularidad del tema del aborto en el teatro español: *Breakfast at Daddy's*, de Beatriz Cabur

The uniqueness of abortion issue in current Spanish  
theatre: *Breakfast at Daddy's*, by Beatriz Cabur

**Pilar Jódar Peinado**

*Academia de las Artes Escénicas de España*

*IES Nueve Valles*

mpjodar@gmail.com

Fecha de recepción: 22/09/2019

Fecha de evaluación: 27/10/2019

Fecha de aceptación: 18/11/2019

**Abstract:** This work will be about the play *Breakfast at Daddy's*, by Beatriz Cabur, a proposal about abortion, as well as the insertion of the piece in the current theater written by Spanish women playwrights. Beatriz Cabur is probably one of the most interesting phenomena in international theater. She is a Spanish Playwright who lives in London, which gives her the necessary distance to commit to universal issues.

Although most of her work is written in English and released outside of Spain, I consider Cabur in the Spanish dramaturgy written by women, specifically, within the feminist theme. On the other hand, it should be noted that the issue of abortion is not predominant in Spanish theater, although it can be related to the demystification of motherhood. My proposal is to investigate in the theatrical treatment of this controversial topic, how its dramatic and scenic elaboration serves the author's purposes.

The abortion theme in *Breakfast at Daddy's* is dramatized to bring to the table the prejudices and false myths that surround all the preventions regarding this issue that, in the 21st century, remains taboo, despite being a central issue for the life and the freedom of women.

In conclusion, Beatriz Cabur is a Spanish playwright who has developed her career internationally. In this context, *Breakfast at Daddy's* deals with abortion from the point of view of women and their freedom to decide, thus uncovering the hypocritical and illusory permissiveness of society.

**Key-words:** abortion; feminism; contemporary spanish theatre; XXI<sup>ST</sup> spanish theatre; women playwright; Beatriz Cabur.

**Resumen.** Este trabajo versará sobre la obra de teatro *Breakfast at Daddy's*, de Beatriz Cabur, una propuesta sobre al aborto, así como la inserción de la pieza en el actual teatro escrito por dramaturgas españolas. Beatriz Cabur es probablemente uno de los fenómenos más interesantes en el teatro internacional. Su condición de española radicada en Londres le aporta la

distancia necesaria para abordar temáticas comprometidas de aspecto universal.

Aunque la mayor parte de su obra está escrita en inglés y estrenada fuera de España, considero a Cabur dentro de la dramaturgia española escrita por mujeres, en concreto, dentro de la temática feminista. Por otro lado, hay que hacer notar que el tema del aborto no es preponderante en el teatro español, aunque sí puede relacionarse con la desmitificación de la maternidad. Mi propuesta es investigar en el tratamiento teatral de este controvertido tema, cómo su elaboración dramática y escénica sirve a los propósitos de la autora.

El tema del aborto en *Breakfast at Daddy's* está dramatizado para poner sobre la mesa los prejuicios y falsos mitos que rodean todas las prevenciones respecto a este tema que, en pleno siglo XXI sigue siendo tabú, a pesar de suponer una cuestión central para la vida y la libertad de las mujeres.

En conclusión, *Breakfast at Daddy's* es una pieza teatral singular dentro del teatro español si consideramos a su autora, Beatriz Cabur como una autora española que ha desarrollado su carrera internacionalmente. Se trata de un tema con escasa aparición en el teatro español escrito por mujeres y, dentro de este contexto, está tratado de forma diferente, desde el punto de vista de las mujeres y su libertad para decidir, desvelando así la hipócrita e ilusoria permisividad de la sociedad.

**Palabras clave:** aborto; feminismo; teatro español contemporáneo; teatro español siglo XXI; dramaturgas; Beatriz Cabur.

**Agradecimientos:** A Beatriz Cabur, principalmente, por su amabilidad, generosidad y disponibilidad; a Laura Rubio Galletero y Mar Gómez Glez, por su cercanía; a la Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro (dir. Pilar G. Almansa) que me ha puesto en contacto con Valle Hidalgo, Carmen Viñolo, Cristina Regueira y Marta Ros; todas las citadas han compartido conmigo importantes aportaciones para realizar este trabajo.

## 0. Introducción

Beatriz Cabur supone una singularidad dentro de las dramaturgas españolas. Se formó en la RESAD (Madrid) como Licenciada en Dirección de escena y Dramaturgia y Máster en Comunicación Audiovisual, pero vive en Londres y ejerce su profesión, fundamentalmente, fuera de España, en diferentes países.

Aunque escribe en inglés, su teatro puede estudiarse en el contexto de las dramaturgas españolas actuales con las que comparte un componente feminista, la preocupación social y la abierta provocación al público. No obstante, su peculiaridad queda ilustrada con *Breakfast at Daddy's*, una de las pocas obras contemporáneas que tratan del aborto y, me atrevería a decir, una de las escasas dramaturgas españolas que lo contempla como tema central de una pieza.

Sin duda, el tema del derecho a decidir forma parte de una de las reivindicaciones más representativas del feminismo actual, contexto ideológico del que se hacen eco las dramaturgas españolas actuales y del que también participa Beatriz Cabur. Por tanto, desde el punto de vista del feminismo, *Breakfast at Daddy's* aporta un nuevo tema al teatro español contemporáneo escrito por mujeres, una parcela del teatro español actual que la investigación académica está empezando a considerar con toda su relevancia.

## 1. Marco bibliográfico de la dramaturgia femenina actual

La dramaturgia femenina española suscita gran interés en estas primeras décadas del siglo, a juzgar por la cantidad y calidad de estudios dedicados a este asunto. En primer lugar, citaría las antologías de Raquel García Pascual (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011); Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI* (2014)<sup>1</sup>; Ana María Díaz Marcos (ed.), *Escenarios de crisis. Dramaturgas españolas en el nuevo milenio* (2018); el proyecto *365 Women a Year*, auspiciado por Beatriz Cabur, que dio lugar a una antología del mismo nombre, prologada por Yolanda García Serrano<sup>2</sup>. Del mismo modo, habría que señalar las investigaciones sobre este tema, por citar algunas: *(des)Aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea* (2018), de Lourdes Bueno<sup>3</sup> o "Igualdad, representación y violencia de género: feminismo en las dramaturgas del siglo XXI", de Pilar Jódar Peinado (*Signa* 27, 2018)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cuya "Introducción" es una excelente compilación de la historia de las teorías feministas de ámbito universal, así como un inventario de los acontecimientos escénicos (asociacionismo femenino, antologías, premios, estrenos, etc.) que, desde finales de los años 80, han contribuido a colocar a la dramaturgia femenina en el lugar que le corresponde.

<sup>2</sup> Que recopila siete textos teatrales dedicados a personalidades femeninas históricas. Esta reivindicación de figuras femeninas de referencia es uno de los propósitos del feminismo del que se hacen eco las autoras españolas, tal y como afirma la dramaturga Vanesa Sotelo (citada por Gutiérrez Carbajo, 2014: 13).

<sup>3</sup> Quien realiza una esencial aportación al estudio de la evolución del teatro escrito por mujeres desde finales del siglo XX, así como una recopilación de los estudios, congresos y premios que lo han impulsado hasta el lugar preeminente en que se encuentra en estas primeras décadas del siglo XXI, aunque, como afirma la propia autora: "Aún queda mucho por hacer para llegar a alcanzar el nivel de difusión que tienen las obras teatrales escritas por los dramaturgos" (Bueno, 2018: 22).

<sup>4</sup> En referencia a este asunto, pueden consultarse otros trabajos dedicados a la dramaturgia

A este respecto cobra especial relevancia el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED, Madrid), dirigido por el profesor Romera Castillo, quien además de ofrecer una extensa nómina de autoras de teatro actuales en su trabajo “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411), promueve el proyecto europeo DRAMATURGAE, de donde han surgido tres congresos que han dado lugar a sus respectivas publicaciones: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed., 2005), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo xxi* (Romera Castillo, ed., 2009), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Garnier/Roswita, eds., 2007) y *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Floeck et alii, eds., 2008).

Para terminar, habría que citar las jornadas anuales de Teatro y Feminismos de la RESAD (Madrid); asociaciones, como la Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro (LMPT) y las Marías Guerreras; así como números monográficos de diversas publicaciones periódicas, por citar algún ejemplo, el 21 (2012) de *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica* (SELITEN@T, UNED); el 28 (2012) de *Acotaciones* (RESAD); el Extra nº 1 (2016) de *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras* (Autoras y Autores de Teatro), coordinado por Yolanda Dorado; el 30 (2017) de *Feminismo/s. Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016* (Universidad de Alicante); el vol. XLIII, nº 2 (2017) de *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo. 50 voces contra el maltrato*, dedicado a denunciar la violencia de género mediante piezas de teatro breve; el 8 (2018) de *Don Galán. Mujer y teatro en la España del siglo xxi* (CDT); a los que se suma el presente número de *Ambigua. Mujeres sobre escena: entre bambalinas de feminismo(s) y transgresiones de género* (Universidad Pablo Olavide de Sevilla).

## 2. Breve retrospectiva del teatro escrito por mujeres

La dramaturgia femenina contemporánea encuentra sus raíces en el teatro escrito por mujeres de los años 90, entre quienes destacan Ana Diosdado, Paloma Pedrero, Carmen Resino, Lluïsa Cunillé, Itziar Pascual, Laila Ripoll y Beth Escudé i Gallès, por citar algunos nombres<sup>5</sup>. Este momento tan importante dentro del teatro español ha sido denominado el “renacer de la dramaturgia femenina” (Serrano, 2018: 1) o “desembarco de autoras en el teatro español” (Oliva, 2002: 322) y se produce a partir de la década de los 90, aunque Ragué-Arias lo establece a partir de 1985, gracias, entre otros factores, a la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) (Barrios, 2010: 88) y de la Asociación de Dramaturgas (1986), presidida por Carmen Resino y nacida con el objetivo de “reivindicar la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle

---

femenina contemporánea con contenido feminista, aunque no exclusivamente, en P. Jódar Peinado (2019a, 2019b, 2018a, 2018b, 2017a, 2017b).

<sup>5</sup> En cuanto a esta generación de dramaturgas de los años noventa, se pueden consultar, por citar algunos ejemplos, Serrano (2005, 2006, 2013, 2018), Oliva (2002: 297; 321-329), Barrios (2010), Gutiérrez Carbajo (2014) y Ros-Berenguer (2017: 212-216).

determinados ámbitos de actuación (M.V.O. *El Público*. Abril, 187, pp.41)” (Resino, 2016). Por otro lado, estudios y antologías también contribuyeron a configurar este momento de despegue de la dramaturgia femenina, por citar algunos: la antología de Patricia O’Connor, *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción* (1988); los artículos de investigadoras como Phillys Zatlin, “Women Playwrights in Madrid” y M<sup>a</sup> José Ragué-Arias, “Nuevas tendencias escénicas del momento”, ambos de 1989 (Bueno, 2018); y la publicación *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, dir. Juan Antonio Hormigón (1996, 1997, 2000).

Esta dramaturgia de los 90, tal y como explica Olga Barrios (2010: 85-86), prefiere no autodenominarse *feminista*, aunque sí trata temas que afectan específicamente a las mujeres. Algunas escritoras como Carmen Resino (“la decana de esta generación”, Serrano, 2018: 2) prefiere eliminar etiquetas, ya que el propio hecho de escribir siendo mujer ya supone un posicionamiento, según afirman Virtudes Serrano (2006: 98) y Gutiérrez Carbajo (ed., 2014: 34). No obstante, sí se observa un “orgullo en la identidad femenina” (Patricia O’Connor citada por Barrios, 2010: 86) que se traduce en el interés, cada vez más creciente, por temas relativos a la discriminación de las mujeres, ejemplos palpables de lo que son, por citar algunos títulos, *La llamada de Lauren* (1984), *Locas de amor* (1994), *En la otra habitación* (2006), *Ana el once de marzo* (2005) o *Mary para Mary* (2016), de Paloma Pedrero; *Tras las tocas* (2002), *Père Lachaise* (2003), *Pared* (2004) o *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006), de Itziar Pascual; *¡Arriba la Paqui!* (2007), *La actriz* (1990), *Ultimar detalles* (2004) o *La última jugada de José Fouché* (2017), de Carmen Resino; o *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)* (2009), *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt* (2005) o *Ángeles en el círculo* (2018), de Antonia Bueno.

No obstante, el teatro específicamente llamado *feminista* en España está representado por Lidia Falcón (Barrios, 2010: 87) y el Club de Vindicación Feminista —quienes organizan la Primera Muestra Internacional de Teatro Feminista (Madrid, 1989) (Gutiérrez Carbajo, ed. 2014: 39)—. Las citadas autoras junto con *Dones i Catalunya* (Barcelona, 1983) son “las únicas representaciones profesionales de teatro feminista en los 80” (Barrios, 2010: 88).

### 3. El feminismo en el actual teatro escrito por mujeres

En estas primeras décadas del siglo XXI, el teatro español se enriquece tanto por las aportaciones de las autoras de la generación de los 90, que siguen activas y suponen una gran referencia para sus coetáneas, como por la promoción de autoras que se encuentran en una horquilla de edad de entre treinta a cincuenta años. Se trata esta de una nueva generación a la que todavía no nos atrevemos a dar nombre, como afirma la estudiosa y dramaturga Ana Fernández Valbuena:

¿Tendrá finalmente un nombre propio esta corriente de escritura dramática de mujeres españolas que hoy tienen entre treinta y cincuenta años, y que ha reclamado el derecho a portarse “mal” y a hablar de ello sin juicios morales? ¿O cabría incluso hablar de una generación a nivel europeo? (Valbuena, 2018: 18).

La nómina de autoras que serían consideradas en este grupo generacional es muy extensa y varía en función de los estudios consultados, pero, fundamentalmente, estaría constituida por autoras españolas que nacen en torno a los 80 y consiguen importantes premios, estrenos y publicaciones, tanto nacionales como internacionales, a partir de la primera década del siglo XXI. De este modo, tomando como referencia los citados criterios, cabría considerar a Lola Blasco, Laura Rubio, Diana Luque, María Velasco, Vanesa Sotelo, Inge Martín, Mar Gómez Glez, Denise Despeyroux, Carolina África, Gracia Morales, Victoria Szpunberg, Marta Buchaca, Lucía Carballal o Blanca Doménech, por nombrar algunas<sup>6</sup>.

Esta muestra de nombres —pequeña, dado que no es el tema principal de este trabajo— se integra en una nueva dramaturgia de principios del siglo XXI compuesta tanto por autoras como por autores. Cristina Ros-Berenguer (2018: 217-225) estudia a esta promoción como continuadora del teatro posmoderno; Pérez Rasilla, por su parte, la denomina (2012) “dramaturgia emergente”, Lola Blasco (2014), “generación en red” y Rodríguez-Solás (2018), “nueva dramaturgia femenina”, por citar algunos ejemplos. Podemos establecer que se trata de un grupo de autoras muy heterogéneo en cuanto a orígenes y formación, pero también en lo que se refiere a planteamientos estéticos; no obstante, se pueden nombrar algunos rasgos comunes, como la importancia de la palabra, “la necesidad de tratar con normalidad temas que se han considerado obscenos y su defensa de actitudes políticas como las posiciones feministas” (Valbuena, 2018: 16), a lo que se puede unir la “reflexión sobre la identidad, sobre la posición del sujeto en el mundo”, en palabras de Cristina Ros-Berenguer (2018: 221).

Por su parte, David Rodríguez-Solás establece que esta nueva dramaturgia femenina “potencialmente ha contribuido a la sensibilización de las desigualdades de género, visibilizadas en los recientes movimientos feministas (Yo también; 8M)” (Rodríguez-Solás, 2018). Y es que en estas primeras décadas del siglo XXI, el estudio del teatro escrito por mujeres se ha hecho tomando en cuenta su conciencia de género o incluso su adscripción feminista, lo que constatan los estudios de Gutiérrez Carbajo (2014: 11), Virtudes Serrano (2006: 97), Wilfried Floeck (2007: 110) o José Romera Castillo. Este último además establece la reivindicación de igualdad y dignidad como característica de sus obras:

Han surgido algunos sujetos femeninos, sobre todo, que han reflejado en sus textos o han puesto en escena o han sabido captar los mensajes, con un afán de resistencia y trasgresión, sobre la defensa de la igualdad, la dignidad y el respeto que como seres libres merecen (Romera Castillo, 2007: 23).

Como establecí anteriormente (Jódar Peinado, 2018a y 2019b), el feminismo es un componente esencial en las dramaturgas actuales, es ejercido conscientemente y de forma militante, tanto para redefinir la propia identidad femenina o denunciar fundamentalmente la violencia que se ejerce contra

---

<sup>6</sup> Esta parcial e incompleta nómina de autoras españolas que escriben en las primeras décadas del siglo XXI ha sido reunida a partir de las aportaciones de Luque (2014: 48-49) y Rodríguez-Solás (2018).

mujeres y niñas, como para reivindicar su visibilidad dentro de la dramaturgia. De manera que los temas que van a imperar en el teatro español escrito por mujeres serán: la discriminación de estas en el mundo del arte y del teatro, en particular, la recuperación de figuras olvidadas, la violencia de género y la desmitificación de lo femenino (cánones de belleza, roles de género dentro de la familia, maternidad, menstruación y sexualidad femenina), temas que podemos encontrar, igualmente, en la producción de la dramaturga objeto de nuestro estudio: Beatriz Cabur.

#### **4. Beatriz Cabur, una creadora escénica liberada de adscripciones geográficas o etiquetas generacionales**

Como muestra del sustrato feminista que anima la actual dramaturgia femenina, Beatriz Cabur, dramaturga y directora de teatro española radicada en Londres, lidera diferentes iniciativas para promover la visibilización del teatro escrito y producido por mujeres, por lo que es autora de varios textos que abordan diversas reivindicaciones relacionadas con la igualdad de género.

Beatriz Cabur fundó la Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro —división española de The League of Professional Theatre Women— junto con la dramaturga Yolanda Dorado, la actriz y dramaturga Inge Martín y la editora de teatro Conchita Piña; y dirige la sección europea del proyecto *365 Women a Year*, que promueve la creación de textos teatrales para recuperar y visibilizar figuras femeninas históricas, como explica ella misma en esta entrevista:

En cada edición hay dramaturgas del mundo escribiendo 365 obras sobre mujeres reales de la historia. Con esto se consiguen tres cosas: darles oportunidades a las dramaturgas dentro de un proyecto que tiene repercusión internacional, volver a escribir a las mujeres de la historia o escribirlas por primera vez y, en tercer lugar, darles a las actrices papeles interesantes, protagonistas que no sean la madre de, la novia de... (Reig González, 2017).

Este contexto feminista en el que se inscribe Cabur, así como su preocupación por temas sociales la emparentan con las dramaturgas españolas, aunque el uso de la lengua inglesa en la mayoría de su producción, el desarrollo de su trabajo en el ámbito internacional y la defensa de un teatro que apuesta por la telepresencia en la puesta en escena la sitúan en un campo experimental y totalmente innovador que hacen que sea difícil someterla a la tiranía de las etiquetas generacionales. Si acaso, como ella misma afirma, la Generación Erasmus se encontraría más cerca de su identidad, ya que si algo la define es el viaje como forma de vida. La denominación *Generación Erasmus* es acuñada por Arianna Fernández Grossocordón (2014) —quien, además, afirma haber tenido en cuenta para su estudio a Beatriz Cabur (Fernández Grossocordón, 2014: 81, nota 1)— y aunque hace referencia al conocido programa de becas Erasmus, no significa que las y los profesionales teatrales que la investigadora estudia se hayan beneficiado de estas ayudas, sino que han necesitado salir al extranjero para satisfacer una curiosidad artística que era imposible en el territorio español en ese momento, tal y como le ocurrió a Beatriz Cabur.

Nuestra dramaturga es defensora del nuevo género escénico de la telepresencia basada en el teatro de texto, que parte de una estructura

preestablecida y se caracteriza por el uso de cámaras de vídeo o proyectores en la escena, actores en directo, la abierta comunicación con el público y elementos visuales y sonoros conviviendo con el texto dramático (Cabur, 2015b: 84). De este modo, buscando nuevos lenguajes que, en su momento, se acomodaran a sus inquietudes artísticas, Beatriz Cabur ha desarrollado su trabajo internacionalmente escribiendo y/o dirigiendo más de 35 obras de teatro producidas en España, Estados Unidos, Austria, Italia, Berlín, México y el Reino Unido. Su carrera fuera de España empezó en Nueva York, en 2012, donde fue invitada por el colectivo de directores de teatro “The Internationalists”. Su labor fuera de España le lleva a ser directora de iniciativas para internacionalizar la práctica escénica<sup>7</sup>, como, por citar los dos ejemplos más relevantes: el New International Theatre Experience —NITEcorp (USA) y NITEcic (UK)—, que facilita el acceso a determinados proyectos así como ayuda a solventar las dificultades de las asociaciones teatrales nacionales e internacionales (Cabur, junio 2015); y el periódico global de teatro *TheTheatreTimes.com*, del que es directora ejecutiva.

De este modo, en su teatro caracterizado por el espectáculo digital y las reflexiones históricas y sociales, encontramos piezas donde es esencial y determinante la participación de la audiencia espectadora, a veces físicamente, como en el caso del teatro convencional, y otras, a través de una pantalla, como ocurre con *Lil’ Bird* (2017)<sup>8</sup>, una obra —me atrevería a decir— *única* dado que está concebida para *Facebook Live*, donde la personaje se dirige a la audiencia —compuesta por usuarias y usuarios de esta aplicación de Internet—. Por citar otros ejemplos de sus creaciones, destacaría *The Chef* (2013) o *The mind-blogging shrinking Women* (2017), que, del mismo modo que en la anterior, se pide la directa participación del público; en el primer caso, se trata de la transmisión en directo de un programa de televisión sobre recetas de cocina; en el segundo título —parte del simposio “OXYTOCIN, Birthing the world”<sup>9</sup>—, el público es objeto de un experimento de hipnosis colectiva. La función del mago, maestro de ceremonias, el único personaje, es llevar a la masa espectadora-hipnotizada a un estado de indefensión y humillación extremo como el que experimentan las mujeres con la violencia obstétrica.

Junto con la ficcionalización del público, aparecen otros procedimientos metateatrales como la aparición de personajes que tienen que ver con el mundo del teatro —una Autora o un Actor—. Tal es el caso de *Nefertiti y PIII* (2016) o de su reciente versión de Calderón, *Life is a dream* (2019). En ambas —como en *The mind-blogging shrinking Women*— esta estrategia metateatral está ligada a la reivindicación feminista. En *Nefertiti y PIII* el personaje de la Autora establece una lucha pirandelliana con su personaje, La Mujer en la Sombra, quien se niega a encarnar el papel de Nefertiti, temerosa por las represalias del Club de Hombres, envidiosos por tener que reconocer el valor de esta gobernanta que ha pasado a la historia únicamente por su belleza: “Nefertiti.- Responsable y ejecutora de la primera revolución religiosa de la

---

<sup>7</sup> Se puede consultar su página web para más información detallada acerca de las numerosas iniciativas que ha liderado: [beatrizcabur.com](http://beatrizcabur.com)

<sup>8</sup> Que puede descargarse en este enlace: <https://beatrizcabur.com/wp-content/uploads/2017/05/LIL-BIRD-by-Beatriz-Cabur-FINAL-VERSION.pdf>

<sup>9</sup> Para más información, puede consultarse la página: <https://www.oxytocinbirthingtheworld.co.uk/>



historia y condenada a ser un mero busto bonito en un museo. Reducida a la narrativa masculina: El mayor mérito de la mujer es la belleza. Qué ignominia” (Cabur, 2016: 43). Por su parte, su versión de *Life is a dream* pretende desvelar los subtextos de los personajes de Basilio, Astolfo, Rosaura o Estrella movidos por los instintos más primarios, como la ambición y el ansia de dominación. Cobra especial relevancia el tema de la violación, muy presente en el teatro del Siglo de Oro español, pero que asalta a la audiencia espectadora de hoy para preguntarle directamente, a través del personaje del Actor/Actriz: “Have you ever raped someone without knowing it? Think! Think!”. En ambas piezas se trata de dar voz a las mujeres, de incorporar la perspectiva y experiencia femeninas a las voces autorizadas, tal y como explica la misma autora:

Las mujeres no tienen voz en el teatro. No se nos escucha y no se nos representa, los personajes femeninos, que además sólo están ahí para apoyar al protagonista masculino, están escritos por hombres. Dejemos reposar esa idea ahí un momento. Cuando no se escuchan las voces femeninas el mundo deja de ser un lugar seguro, los países en los que está prohibido que las mujeres hablen son un constante campo de batalla. No es solo un problema escénico, cuando exigimos ser escuchadas no nos guía la vanidad ni el ego, nos guía la certeza de que el mundo es peor sin nosotras. En todos los sentidos y en todos los ámbitos (Cabur, 2016a).

La experimentación llega también al lenguaje, a través del que se representan mundos caóticos, como en la comedia absurda posdramática *Pigwash* (2017)<sup>10</sup> o en *Ronensborough* (2014), escrita al estilo Heine Müller, como afirma la propia autora en su página<sup>11</sup>, y que pretende dar cuenta del peligro de los totalitarismos y de la censura que se esconden en un país que ofrece seguridad a cambio de la libertad de sus habitantes.

La producción de Beatriz Cabur, por tanto, adquiere una gran exigencia experimental que, unida a la denuncia social, se mantiene de manera permanente como un rasgo esencial de su dramaturgia.

## **5. La desmitificación de la maternidad y el aborto en el teatro español contemporáneo escrito por mujeres**

El tema del aborto conviene abordarlo en el contexto de la desmitificación de la maternidad, uno de los temas que pueden hallarse en la dramaturgia femenina actual (Jódar Peinado, 2018b: 632-636), en piezas donde se exhibe una maternidad no canónica o estereotipada o incluso no deseada que desemboca en el aborto. Por citar algunos ejemplos, en *la otra habitación* (2006), Paloma Pedrero nos presenta a una madre feminista a quien su hija echa en cara no haber cumplido con los mandatos sociales, como tampoco lo hizo la madre de *A vueltas con los clásicos* (2007), de Carmen Resino, que por cumplir precisamente con la imagen maternal que exige el patriarcado, consiente y encubre el delito de incesto que comete su marido. La

<sup>10</sup> Que puede descargarse en este enlace: <https://beatrizcabur.com/wp-content/uploads/2018/01/PIGWASH-de-Beatriz-Cabur.pdf>

<sup>11</sup> <https://beatrizcabur.com/plays/ronensborough/>

desmitificación de la maternidad queda clara en *Lesiones incompatibles con la vida* (2011), de Angélica Liddell, que muestra su expreso rechazo a este mandato social; en *Techo de cristal* (2017), de Laura Rubio, el sentido de maternidad tradicional se subvierte cuando se extiende a la creación artística; y en la comedia distópica *Tetas* (2019), de Mar Gómez Glez, se plantea un mundo en el que siendo el seno y no el falo el elemento que gobierne la realidad, se muestra una experiencia maternal más auténtica sin miedo a los tabúes que impone el patriarcado.

Esta necesidad de plantear una maternidad alejada del prisma patriarcal nos lleva al tema del aborto, que no es preponderante en el teatro español, aunque sí existen ejemplos de textos en los que es el tema central, mientras que en otras piezas esta cuestión tan solo es mencionada como la trágica consecuencia de unas acciones perniciosas que han llevado a cabo las personajes. La interrupción voluntaria del embarazo es el asunto fundamental de *Comida para cerdos* (2019), texto breve de Laura Rubio Galletero sobre una mujer que, durante el franquismo, corre peligro de muerte porque se ve obligada a abortar de manera ilegal a causa de la extrema pobreza en que vivía. Del mismo modo, hay referencias explícitas al aborto en varios textos actuales, como por ejemplo, en *Selección natural* (2007), de Pilar Campos Gallego o *Como si fuera esta noche* (2002), de Gracia Morales<sup>12</sup>. Asimismo, se pueden encontrar menciones al aborto en *Voces de mujer (Nana. Despedida)* (2005), de Itziar Pascual, a una de las protagonistas le van a practicar un aborto; en *Agua con limón* (1994), de Valle Hidalgo, la protagonista sufre un aborto espontáneo a causa del consumo de drogas, asunto de la obra; y en *Joana Niemad* (2012), de Carmen Viñolo, su protagonista, una indigente a causa de la crisis económica española, también sufre un aborto involuntario como consecuencia de los padecimientos de vivir en la calle.

## 6. *Breakfast at Daddy's*

Salvo en *Comida para cerdos*, de Laura Rubio, en las obras citadas anteriormente, el tema del aborto no es central en la pieza sino que aparece como la terrible manifestación de una situación de violencia y abuso. Normalmente, es una decisión involuntaria y, como tal, desgraciada; si es voluntaria, como en *Selección natural*, la propia naturaleza antirrealista de la obra evita el debate; en *Como si fuera esta noche*, la posible decisión de la hija queda neutralizada por el deseo de la madre muerta de ser abuela.

Así, pues, en este contexto, *Breakfast at Daddy's* ofrece un debate desde el punto de vista del derecho a decidir. Situándonos en un contexto legislativo europeo donde el aborto no está penalizado, todavía quedan resquicios sociales que hay que derribar para que las mujeres podamos ejercer el control sobre nuestro propio cuerpo. El histórico debate acerca del aborto ha de situarse en el contexto de la lucha de las mujeres por adquirir el derecho a decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad (Schoijet, 2007). Se trata de un aspecto muy importante, ya que si las mujeres adquieren plena libertad sobre sus cuerpos, obtendrían también la capacidad de controlar la natalidad y aquí entramos en un terreno público objeto de legislación por parte de los gobiernos.

---

<sup>12</sup> Sobre estas dos obras y el tema del aborto puede consultarse la tesis doctoral de Sara Boo Tomás (2015).

¿Cómo vamos a dejar que las mujeres decidan acerca de la materia prima humana de un país?

*Breakfast at Daddy's* se estrenó en noviembre de 2015, en The PIT Loft (Nueva York). Surgió en el seno de *The Seedling Project (Partly Cloudy People)*, debido a la escasez de historias sobre este tema, como afirma la propia autora: "This production seeks to end the stigma and the silence around abortion"<sup>13</sup>; del mismo modo se manifiesta la cocreadora del proyecto, Eva Gil: "I knew so many people who had experienced unplanned pregnancy, but there hardly seemed to be any theatre plays about the topic" (*TheTheatreTimes.com*). A esta especie de pacto de silencio se une que la cuestión de la interrupción voluntaria del embarazo siempre se ha representado de forma engañosa, ya que únicamente se muestran mujeres que mueren a causa del procedimiento abortivo o se suicidan más tarde: "So not only are there so few stories about abortion in our arts and entertainment media, but those stories are not necessarily accurate depictions of what a typical abortion experience is like" (*TheTheatreTimes.com*). Por tanto, *The Seedling Project*, del que *Breakfast at Daddy's* forma parte, trata de abordar el tema del embarazo no planificado de una forma realista, poniendo en escena los aspectos a los que mujeres y hombres han de hacer frente en esta difícil decisión: "The play is inspired by interviews with women and men across the country and seeks to represent diverse opinions and backgrounds without judgment or bias" (*TheTheatreTimes.com*).

### 6.1. La intimidad familiar como un espacio abusivo

En *Breakfast at Daddy's*, la descripción de los personajes nos muestra a un padre y una hija de clase acomodada: Aisha y Tyrone Williams; ella de 33 años, recién divorciada y embarazada de diez semanas; el padre, de 54, un abogado feminista y defensor de los derechos, cabeza de una familia de tres hijos. Aisha se acaba de divorciar y su expareja le ha comunicado que no va a hacerse cargo de la criatura; a esto se suma que acaba de conseguir un nuevo empleo con el que está ilusionada y que considera una oportunidad muy importante: "I can't wait to start my new job next week. It's a considerable rise"<sup>14</sup>.

La situación inicial es cotidiana y familiar para quien está viendo/leyendo la obra. El teatro nos deja entrar a través de su cuarta pared a un momento íntimo en la cotidianidad familiar: el desayuno, un espacio de preparación, de transición, de toma de contacto con la realidad. Es justo el momento en el que Aisha conocerá los verdaderos pensamientos de su padre y en el que ella tendrá que esgrimir sus argumentos y convicciones para no dejarse chantajear por su progenitor.

Aisha desconoce por completo lo que va a ocurrir; ha pasado toda la noche bailando y ha recalado en casa de su padre para desayunar e ir juntos a la clínica abortiva donde ha concertado una cita. Su aspecto es descuidado ("She is wearing a sophisticated short dress, high heels and what's left, after dancing all night, of her party make up") y revela una desdramatización del

---

<sup>13</sup> Como puede leerse en <https://beatrizcabur.com/breakfastatdaddys/>.

<sup>14</sup> No se consignarán números de página de esta obra, ya que está inédita, por lo que las citas proceden de un manuscrito aportado personalmente por la autora, a quien agradezco encarecidamente su colaboración en este trabajo.

asunto, una confianza y seguridad plena en la decisión que ha tomado y en lo que va a suceder. Su padre, por su parte, también aparenta descuido, ya que todavía está en pijama cuando llega su hija y parece únicamente preocupado por encontrar un cuchillo con el que prepararse un sándwich para su desayuno.

Tyrone se encuentra disconforme con la situación, lo que puede verse en que sus respuestas, al inicio de la pieza, son cortas. Aisha cree que está en un ambiente de confianza y se muestra libre de expresar sus pensamientos: "I'm on the right path now. / We're fixing this". Pero Tyrone no comparte el mismo estado de ánimo esperanzador de Aisha: "Tyrone is not that into the festive mood", dice la acotación. En realidad, ha planeado boicotear la decisión de su hija, a quien no puede dejar de ver como una mujer que necesita de su protección.

El conflicto dramático no puede ser más intenso y urgente: Aisha tiene una cita en una clínica abortiva para dentro de unos momentos, pero su padre, quien la ha apoyado, quiere disuadirla. En estos minutos se esgrimirán una serie de argumentos por parte de Aisha y Tyrone, destinados a defender la postura de cada contrincante; lo que en realidad se está dilucidando es si, finalmente, Aisha abortará o no. Es decir, Aisha tiene que luchar contra quien se opone al ejercicio de su libertad.

El conflicto que se presenta es de máxima intensidad, tal y como corresponde con una situación ciertamente dramática como es la complicada decisión de interrumpir un embarazo. Tyrone aprovecha la familiaridad e intimidad de la situación y el estado de serenidad de su hija auspiciado por su apoyo ulterior y por su decisión de tomar el asunto con responsabilidad, para, en este momento crítico, momentos antes de acudir a la cita concertada, imponer su criterio y desestabilizar anímicamente a Aisha: "I'm really not sure we should go through with the abortion today". Esta frase iniciará el inevitable conflicto en el que Tyrone, que se vislumbra perdedor, utilizará todas las estrategias manipuladoras y tergiversadoras para convencer a Aisha.

## **6.2. La infantilización de las mujeres**

En realidad, esta manipulación que ejerce Tyrone sobre su hija es más cruel cuanto que él siempre parece haberse presentado como un hombre digno de la confianza y el cariño de sus hijos e hijas y por lo que Aisha había depositado en él su esperanza de que la acompañaría en este duro trance. No obstante, en este momento crítico, cuestiona la decisión de su hija considerando a esta incompetente para tomar sus propias decisiones. Esta conducta abusiva obedece a la infantilización que sufrimos las mujeres; esto es, frecuentemente se pone en duda nuestra capacidad para tomar decisiones relativas a nuestra propia vida o a nuestro cuerpo, en consecuencia, es el Estado quien se reserva el derecho a legislar sobre el aborto, prohibiéndolo y criminalizándolo, convirtiendo, así, las leyes acerca este aspecto en uno de los temas más importantes para los sucesivos gobiernos.

Tyrone se cree con el derecho a saber: "I need to know. [...] I want to understand you", y no desiste hasta hacer que Aisha aclare el porqué de esta decisión, suponiendo que su hija no ha deliberado suficiente sobre el asunto. No obstante, no quiere que ella se explique; simplemente quiere convencerla y, para ello, echa mano del chantaje emocional, el miedo y las mentiras. Para Tyrone, educado en unos valores conservadores, la única razón para abortar sería la indigencia económica, de ahí que establezca una analogía con su

situación cuando fue padre, y el momento actual que vive Aisha, notablemente mejor en cuanto a la posición económica y laboral, así como de madurez personal: “You’re twelve years older than I was when I first became a father. Don’t you think you are ready...”; después arremete con el tópico mitificador de la crianza de hijas e hijos: “Why don’t you want to raise a baby? It is a wonderful experience”.

Aisha, por el contrario, no cree que sea una experiencia tan maravillosa, desmitificando así el proceso del embarazo; para Aisha “a pregnancy is a terrible thing [...] with permanent effects [...] the crazy ups and downs, the morning sickness”. La idealización forma parte de la estrategia patriarcal para ocultar las realidades físicas del proceso de gestación y el parto, provocando frustración en las pacientes y, lo que es peor, tratamientos médicos erróneos y agresivos.

Pero Tyrone no desiste; ahora aduce la presencia de violentos antiabortistas en la puerta de la clínica que pueden hacerle daño: “I’m concerned about situations in which my baby can get hurt”, poniendo en evidencia la concepción que Tyrone tiene de su hija, todavía una niña que necesita de su protección y, por tanto, incapaz de tomar decisiones propias. De ahí que la decisión final de Tyrone no esté determinada por su opinión sobre el aborto sino por la constatación de que su hija ya no le necesita, de que no va a ser más su protector: la decisión de Aisha sobre su aborto es, en realidad, una revolución contra su padre y contra el sistema establecido, una afirmación de su libertad.

La manipulación que Tyrone trata de ejercer sobre su hija parece no tener límites: él inventa que los antiabortistas falsifican fotos y vídeos con las caras de quienes acuden a la clínica para colgarlos en Internet: “They take pictures of the people going into the clinics, they make videos and upload them to YouTube. They just put your face all over the Internet for anyone to see”. Es evidente aquí que Tyrone piensa en su hija como un ser indefenso e infantil a quien se puede atemorizar con historias ficticias. No obstante, Aisha replica que, tal y como él le ha enseñado, ella tiene que luchar por sus derechos, a lo que su padre responde con el argumento de los derechos del no nacido: “The life you are carrying has its rights as well”. Aisha quiebra su fe en su padre: “You lied to me”; este es el momento en que se da cuenta de que su padre ya no está de su parte, de hecho, nunca lo ha estado. Cae en la cuenta de que las luchas por la igualdad y la libertad que su padre le ha enseñado no era más que una ficción mientras ella no quebrara el sistema establecido; cuando ella propone romper con uno de los ideales más importantes del patriarcado, se pone en evidencia el disfraz, la mentira vital de su padre.

### **6.3. La imposibilidad de sustraerse al mandato de la naturaleza vs. el derecho a decidir**

De modo que Tyrone acude a otro tipo de manipulación echando mano del supuesto mandato biologicista que el patriarcado impone a las mujeres, por el que es imposible sustraerse a la maternidad dado que forma parte de nuestra naturaleza y nuestra esencia como mujeres. Esta condición de *madres* determina, por tanto, nuestra vida y la dirige desde el momento de la concepción. Así, Tyrone le dice a Aisha que, aunque no lo desee, ya es madre: “You are already a mother, Aisha”, por lo que el aborto provocará en su hija un trauma que la perseguirá toda su vida: “You are a mother now and you won’t be

able to stop fantasizing about the child that could have been, about the age that he or she would have been at different times". De este modo, Tyrone manipula a Aisha imponiéndole sus propios pensamientos y sentimientos.

Sin embargo, ninguno de los argumentos y chantajes del padre funcionan, así que Tyrone recurre a la prohibición directa, a negar la libertad de su hija a ejercer su voluntad sobre su propio cuerpo: "You can't say your body is yours". Estamos en el desenlace de la obra, de manera que la presión de Tyrone se hace obscenamente palpable negando el ejercicio de la libertad más absoluta: "Tu cuerpo no es tuyo". Además, esgrime unos supuestos derechos del no nacido que se interpondrían a los de la propia madre: "Your body is not yours and whatever it contains is not yours either".

Aisha va a ejercer el acto supremo de libertad en un mundo patriarcal: decidir sobre su propio cuerpo. Se trata del mayor acto de rebeldía, con el que dejará de ser la hija que necesita protección del padre, la hija cuyo progenitor amparaba y guiaba. En este momento, Aisha se despega definitivamente de su padre, que trata por los medios más rastreros de disuadirla: "Tyrone.- I'm against YOUR abortion".

Aisha consigue deshacerse de la manipulación de su padre explicándole que, en la actualidad, las personas están —o deberían estar— libres de prejuicios religiosos o ideológicos: "You were brainwashed by restrictive social norms, fanaticism and religion and stupid values [...] My generation is... freer". A la generación de su padre le inculcaron normas sociales muy restrictivas que hacen que él vea inaceptable que su hija aborte. Probablemente, esta moralidad llegaba a gobernar los lugares más íntimos de la vida de las personas, de manera que, aun existiendo leyes que protegen los derechos de las mujeres, en el seno familiar todavía existan barreras infranqueables. Aquí está la contradicción de Tyrone, "convicted feminist", pero reticente a perder el control de su familia.

Por ello, la incapacidad o falta de voluntad de Tyrone para ponerse en el lugar de su hija, su batalla perdida, le lleva a resolver el conflicto de la forma más dramática posible: se niega a acompañarla a la clínica. Ante la imposibilidad de influir en ella, decide renegar de su hija en el momento más decisivo: "You're not my princess anymore. Go be freer somplace else". El desenlace no puede ser más dramático. Aisha sufre un doble golpe: ha descubierto la engañosa postura de su padre, su mentira, ha renegado de ella y, además, tiene que pasar por el duro momento sola. Es el precio que tiene que pagar por ejercer su libertad.

## **7. Conclusiones**

Actualmente contamos con un importante número de autoras que escriben teatro y que están suscitando el interés de investigadoras e investigadores de ámbito nacional e internacional. Esta destacada promoción de dramaturgas tiene su origen en el teatro femenino de los 90 y, de la misma forma que este, surge por una profunda conciencia de la discriminación que sufren las mujeres, en primer lugar, en el mundo del teatro y, en general, en el ámbito profesional, social e íntimo. Estas discriminaciones adquieren su forma más cruel en la violencia que se ejerce contra mujeres y niñas, una de cuyas formas sería la criminalización del aborto. Las autoras toman conciencia de que el contexto propicio para abordar estas violaciones de la libertad que sufren

mujeres y niñas es el feminismo, de manera que este se convierte en un componente preponderante en su teatro.

En este panorama destaca la figura de Beatriz Cabur, una dramaturga española que vive y desarrolla su trabajo en Londres, desde donde lidera numerosas iniciativas de internacionalización del teatro español, así como otras en las que reivindica los derechos de las mujeres. Dentro de estos compromisos feministas se encuentra el tema del aborto del que se ocupa en su obra *Breakfast at Daddy's*, una pieza prácticamente única en el panorama teatral español y europeo, dada la escasez —o incluso inexistencia si hablamos del tema del aborto como asunto central— en el teatro español, pero también en el europeo, a juzgar por las declaraciones de las responsables de *The Seedling Project*.

El objetivo de Cabur, de acuerdo con su línea de teatro experimental, comprometido y con implicación directa del público, es tratar un tema que no es usual en el teatro, de manera que lo convierte en asunto central y exclusivo de su pieza. Esto ya marca una gran diferencia respecto del resto del teatro europeo y español, de ahí su singularidad.

Para significarse de esta forma, Cabur aporta unos elementos distintivos al tratamiento teatral del aborto. En primer lugar, expone abiertamente el debate del derecho a decidir, del ejercicio de la libertad absoluta, que se convierte, en último término, en un acto de rebelión contra el patriarcado en cuanto a que este sistema se apropia de los cuerpos femeninos legislando sobre ellos, haciendo de la cuestión del control de natalidad un asunto público y desposeyendo a las mujeres del poder sobre ellas mismas. En segundo lugar, esta rebelión protagonizada por el personaje de Aisha conlleva su ruptura con su padre. Ambos personajes se erigen en símbolos, por un lado, de la lucha de las mujeres por su libertad para decidir sobre sus propios cuerpos (Aisha) y, por otro, en representación del sistema patriarcal (Tyrone). Finalmente, lejos de representarse como un hecho feliz, el ejercicio de la libertad por parte de Aisha provoca el abandono de su padre, la soledad y la incompreensión: el precio que tiene que pagar por defender sus derechos.

Nos encontramos, por tanto, ante una dramaturga consolidada y comprometida con la experimentación constante en cuanto a temática y dramatización de los asuntos. Su condición de creadora española radicada en Londres cuyo idioma de trabajo es el inglés aporta una nueva riqueza y otra perspectiva al teatro español contemporáneo escrito por mujeres. Su contribución tiene que ver tanto con el tratamiento de asuntos que no suelen ser habituales en el teatro español —por ejemplo, en el caso del aborto—, como con la forma de plasmarlos en escena, con unos diálogos abiertos y directos que escapan de los tabúes y buscan la implicación directa del público, perfecto ejemplo de lo cual es *Breakfast at Daddy's*.

## Referencias bibliográficas

- BARRIOS, Olga. "Panorama y análisis sobre la mujer en el espacio escénico contemporáneo: creaciones sanadoras, feminismo y diversidad". In *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*, Olga Barrios (ed.), 79-118. Madrid: Fundamentos, 2010.
- BLASCO, Lola. "Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual". In *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 93-105. Madrid: Verbum, 2014.
- BUENO, Lourdes. *(des)Aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Murcia: Editum, 2018.
- BOO TOMÁS, Sara. *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*. Tesis doctoral, dirigida por Lola Josa. Barcelona: Universitat, 2015.
- CABUR, Beatriz. "Entrevista a Beatriz Cabur. New International Theatre Experience (NITE)". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 11 (junio 2015a): 209-216.
- CABUR, Beatriz. "La Telepresencia en el teatro de texto". *1616: Anuario de Literatura Comparada* 5 (diciembre 2015b): 75-84.
- CABUR, Beatriz. *Nefertiti y PIII*. In *365 Women a Year*, AA.VV., Yolanda García Serrano (prólogo), 15-46. Madrid: Ediciones Antígona, 2016a.
- CABUR, Beatriz. "365 Women a Year: una apuesta de futuro". *Las puertas del drama, 1 Extra. Mujeres que cuentan. Especial autoras, 1 Extra* (2016b).
- CABUR, Beatriz. *Breakfast at Daddy's*, inédita (2015). Estrenada en 2016, Nueva York.
- FERNÁNDEZ GROSSOCORDÓN, Arianna. "Generación Erasmus: de cómo los jóvenes deciden crear en el extranjero". In *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 79-92. Madrid: Verbum, 2014.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana. *Proposopeyas de María Velasco (Autoría y ficción)*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España/UNIR (Universidad Internacional de La Rioja), 2018.
- FLOECK, Wilfried. "Entre locura y transgresión: el convento, lo imaginario y la brujería como espacios femeninos en el drama histórico español a finales del siglo XX". In *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, E. Garnier/Roswita (eds.), 21-36. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur, 2007.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014.
- JÓDAR PEINADO, Pilar. "El metateatro como autodiagnóstico del género y la profesión teatral". In *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*, José Romera Castillo (ed.), 230-241. Madrid: Verbum, 2017a.
- JÓDAR PEINADO, Pilar. "En defensa y Canícula, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro". *Feminismo(s). Dramaturgia femenina actual. De 1896 a 2016* 30 (2017b): 111-128.
- JÓDAR PEINADO, Pilar. "El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI". In *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (dir.), 338-350. Madrid: Verbum, 2018a.



- JÓDAR PEINADO, Pilar. "Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27 (2018b): 617-646.
- JÓDAR PEINADO, Pilar. "Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI". In *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), 263-278. Madrid: Visor Libros, 2019a.
- JÓDAR PEINADO, Pilar. "La búsqueda de la trascendencia humana: *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez". In XXVIII Seminario Internacional del SELITEN@T "Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI (2000-2019)", en prensa, 2019b.
- LUQUE, Diana. I. "Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)". In *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 34-43. Madrid: Verbum, 2014.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "Notas sobre la dramaturgia emergente en España". *Don Galán. Revista de investigación teatral. El teatro español en el siglo XXI* 2 (2012).
- PEDRERO, Paloma. "Ana Diosdado. Homenaje". *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras* 1 Extra (2016).
- REIG GONZÁLEZ, Marta. "Beatriz Cabur: Empiezas a trabajar en teatro y te da la injusticia en la cara". *Amecopress* (11 de julio de 2017).
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David. "Dramaturgas del siglo XXI". *Don Galán. Revista de investigación teatral. Mujer y teatro en la España del siglo XXI* 8 (2018).
- ROS-BERENGUER, Cristina. "Generación en red". *Feminismo/s. Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016* 30 (diciembre 2017): 169-191.
- RESINO, Carmen. "La Asociación de Dramaturgas". *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras*, 1 Extra (2016).
- ROMERA CASTILLO, José. "El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual". In *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk; José Romera Castillo; Karolina Kumor; Kamil Seruga (eds.), 269-289. Madrid: Verbum, 2017.
- ROMERA CASTILLO, José. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED, 2011.
- ROMERA CASTILLO, José. "A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)". In *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Emmanuelle Garnier/Roswita (eds.), 21-36. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007.
- SCHOIJET, Mauricio. "El control de la natalidad: un esbozo de historia". *Papeles de población* 54 (2007): 115-161.
- SERRANO, Virtudes. "El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular". In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 95-108. Madrid: Visor Libros, 2005.
- SERRANO, V. "Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgas a un tiempo". In *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, Emilio de

Miguel Martínez (ed.), 97-116. Gijón: Cátedra Miguel Delibes/Libros del Pexe, 2006.

SERRANO, Virtudes. "Introducción". In *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Paloma Pedrero. Madrid: Cátedra, 2013.

SERRANO, Virtudes. "Dramaturgas de finales del siglo XX". *Don Galán. Revista de investigación teatral. Mujer y teatro en la España del siglo XXI* 8 (2018).

THE THEATRE TIMES. "The Seedling Project premieres in NYC". <https://thetheatretimes.com/>, 14 de octubre de 2016.