

El drama confesional de Andrea Dunbar: de lo factual a lo ficcional

MANUEL F. VIEITES
UNIVERSIDAD DE VIGO
mvieites@uvigo.gal

Recibido: 13/11/2023
Aceptado: 03/06/2024

RESUMEN:

Este artículo explora la forma en que Andrea Dunbar construye su obra dramática. Para ello, además de situarla en su contexto sociocultural y artístico, se muestra el modo en que escoge la materia dramática, su naturaleza y los estilos aplicados en su tratamiento, y se destacan algunos aspectos singulares y substantivos. Se parte de una revisión de literatura pertinente para luego proponer un análisis e interpretación de sus textos. Como conclusión se subrayan el carácter pionero de esa obra en la emergencia de tendencias en la creación dramática actual, la forma en que la escritura se convierte en estrategia privilegiada para reconstruir la experiencia y en la (re)construcción del yo y la identidad, y la denuncia de la opresión de género y de clase en un entorno especialmente marginal y deprimido.

PALABRAS CLAVE: *Autobiografía. Literatura testimonial. Escrituras de vida. Fac-
tografía. Nuevo brutalismo.*

Andrea Dunbar's confessional drama: from fact to fiction

ABSTRACT:

This article examines the way in which Andrea Dunbar wrote her plays. They are explored attending to their sociocultural and artistic context and considering the nature of their dramatic materials and the styles used in their treatment, in order to single out some unique and singular aspects. The paper starts with a review of relevant literature and continues with an analysis and interpretation of her plays. As a conclusion, it highlights the pioneering nature of her dramatic output in the emergence of current trends in drama, some relevant procedures to turn writing into a strategy to rebuild the experience and the (re)construction of the self and the identity, but also the denunciation of gender and class oppression in a social environment especially marginal and depressed.

KEYWORDS: *Autobiography. Testimonial Literature. Life Writing. Factography. New Brutalism.*

En 1980 el Royal Court Theatre, Londres, presentaba un espectáculo, *The Arbor*, con dirección de Max Stafford-Clark, a partir de un texto homónimo de una dramaturga desconocida, Andrea Dunbar, que moría un 20 de diciembre de 1990 en trágicas circunstancias, a los 29 años. Tantos años después de aquel estreno y de su pérdida, es obligado recordar y reivindicar a una de las dramaturgas más sobresalientes del siglo XX, señalando los valores de una obra que combina originalidad y actualidad. Se persigue, por tanto, considerar la génesis de la obra dramática de Dunbar y situarla en el contexto de la dramática británica de la segunda mitad del siglo XX, para calibrar su novedad y singularidad. Se propone un análisis de la misma en función de modo y estilo de composición, mostrando aspectos formales y semánticos destacados, y se ofrece una lectura de sus tres textos en sus características más notables¹. Para ello el artículo se organiza en

¹ El autor del artículo agradece a las personas responsables de la revisión del mismo su lectura atenta y propositiva, así como un conjunto de sugerencias que contribuyeron a mejorarlo de forma muy substantiva.

cuatro apartados además de presentación y bibliografía. En el primero se revisan aspectos de la trayectoria vital y profesional de Andrea Dunbar que ayuden a explicar la génesis de su obra, situándola en su contexto. En el segundo se consideran antecedentes y desarrollos relevantes en la construcción de un marco teórico adecuado al objeto de estudio. En el tercero se analizan los aspectos comunes de su obra y se consideran los más substantivos de cada uno de sus textos. En el cuarto se presentan algunas conclusiones.

1. Entre profesores de drama y el Royal Court Theatre

En el límite sureste de Bradford, en la calle Brafferton Arbor, vivió desde los diez años Andrea Dunbar, nacida un 22 de mayo de 1961. En esa ciudad nacieron Anne, Charlotte y Emily Brontë o John B. Priestley, aunque, a diferencia de figuras tan reconocidas, Dunbar es una autora ausente en las historias de la literatura dramática o del teatro, británicas o europeas. Cuenta Stripe (2017a) que en el Departamento de Orientación de la Buttershaw Upper School, a Dunbar le aconsejaron buscar trabajo como dependiente, cuidadora de niños, peluquera u operaria en alguna fábrica textil, trabajos propios de hijas en familias pobres. Pero fue en ese centro donde nació su vocación literaria gracias a profesores como Colin Smith o Tony Priestley, atentos al alumnado con problemas, a los que prestaban ayuda y ofrecían oportunidades, en este caso señalando caminos para desarrollar el potencial que mostraba una alumna que los demás tenían por despistada y ausente, una forma de construir al otro y cosificarlo, como se denuncia en *The Arbor*. Cuenta Stripe que Priestley, ante las dificultades de Dunbar para realizar una redacción sobre los clásicos, le propuso: “Forget Shakespeare for the time being. He can wait. Write about Buttershaw. Write about what you know” (Stripe, 2017a: 37). Como recordaba Gardner (2017), se ha de destacar el trabajo de quienes para ella serían los “unsung heroes of British theatre”, frente a gobiernos conservadores que permanecían “blind to the value of a liberal arts education”.

Así comenzó todo, cuando Dunbar cumplía 15 años y Sex Pistols lanzaban la canción *God Save the Queen* en la que advertían: “there is no future in England’s dreaming”. Un mensaje que permea la obra de esta escritora magnífica. Con ese trabajo de aula, primer acto en *The Arbor*, recibió un Sobresaliente y obtuvo el Título de Secundaria (CSE). Luego, el texto fue enviado a Yorkshire Television, que lo devolvió con la recomendación de que la autora mejorase su estilo y abandonase el lenguaje procaz (Stripe, 2017a). Poco después compartió un hogar de acogida con una chica que envió el manuscrito a una amiga vinculada al Royal Court, donde finalmente se estrena la primera versión, en el Jerwood Theatre Upstairs (Stripe, 2017a: 79). Debido al éxito, en el Royal Court decidieron presentar el espectáculo en la sala grande (Jerwood Theatre Downstairs), y Dunbar viajó a Londres y escribió el segundo acto (Ritchie, 1988; Stafford-Clark, 2000). El texto se escenificó con idéntico éxito, y en 1983 La Mama lo presentó en Nueva York, con dirección de Leonardo Shapiro (Rich, 1983).

En 1982 el Royal Court estrenó *Rita, Sue and Bob Too* y en 1986 *Shirley*, por lo que Dunbar se convirtió en una de las autoras más relevantes del momento. Su periplo en el Royal Court la situó entre dos importantes promociones de la dramática británica en la segunda mitad del siglo veinte. Con la primera, jóvenes airados (“angry young men”), llegaron, mediados los cincuenta y en los sesenta, textos de John Osborne, John Arden, Arnold Wesker o Colin Wilson, con su “kitchen-sink realism” (Rebellato, 1999), mientras Harold Pinter apostaba por un realismo negro. Con la segunda, en lo que Sierz (2001) denominó “In-Yer-Face”, se presentaron, mediados los noventa, obras de Anthony Neilson, Sarah Kane, Mark Ravenhill o Rebecca Prichard, y no pocos escándalos debidos a la materia dramática escogida y a su tratamiento. En medio, otras voces, igualmente relevantes, que mantenían un realismo crítico y militante (Edward Bond, Howard Brenton, David Edgar, David Hare o Trevor Griffiths), o tomaban otros caminos igualmente críticos, como Pam Gems, Tom Stoppard,

N. F. Simpson, Joe Orton o Sarah Daniels, sin olvidar a Caryl Churchill o Howard Barker, con un tono más experimental, o la orientación más convencional de Christopher Hampton, Alan Ayckbourn o Michael Frayn (Díez García y López Santos, 2010).

Ese es el universo literario en el que se ha de encajar la obra de Dunbar, y como Shelagh Delaney es una autora difícil de situar, pues ni participó en la vida literaria o teatral de la época, ni se vinculó con ningún movimiento artístico o cultural. Tan es así, que no asistía a las actividades del Young Writers' Group que recuperó el Royal Court en abril de 1979, con Gerald Chapman y Nicholas Wright, aunque sí acudiría al Young Writers' Festival de 1980, cuando *The Arbor* compartió cartel con *The Morning Show* de Daniel Goldberg, *The Personal Effects* de Lucy Anderson Jones, o *Hard Time Pressure* de Michael McMillan (Holden, 2018). Dunbar nació en una familia muy humilde, vivió en un barrio muy humilde en las afueras de una ciudad muy castigada por crisis recurrentes y los drásticos recortes de Margaret Thatcher, y llevó la vida propia de las mujeres nacidas en esa geografía cultural, social, económica y política, ajena al mundo teatral, literario o artístico, universo en el que era y se sentía una verdadera "outsider". La vivencia de carecer de un futuro por el que luchar y la experiencia de la derrota cotidiana, no genera una posición estética ni motiva una participación activa en grupos y cenáculos. En Brafferton Arbor solo cabía sobrevivir día a día, y su obra, asentada en la experiencia inmediata, personal y colectiva y armada como una "self-representation in the form of personal testimony", acabó por ser a "nobody memory", y además "an odd body memory" (Couser, 2011: 230).

Tal vez un grupo de referencia, aunque en realidad ni existiese ni ella podría vincularse a él desde la periferia, fuese el de las autoras que en la década de los 80 escribieron textos comprometidos con el momento que vivían, como Debbie Horsfield (*Red Devils*, 1983), Cordelia Ditton y Maggie Ford (*About Face*, 1985), Kay Adshead (*Thatcher's Women*, 1987), o Clare McIntyre (*Low Level Panic*, 1988). La obra de Andrea, en su dimensión críti-

ca, también se podría vincular con la segunda parte de *Top Girls* (1982) de Churchill, estrenada en el Royal Court el mismo año en que presenta *Rita, Sue and Bob Too*, o con *Road* (1986), de Jim Cartwright, autores tan queridos a Stafford-Clark. Son textos que documentan la emergencia de otra Inglaterra, subsidiaria y olvidada, marginada y maldita, de la que hablaba Sierz:

Plays such as *Road* and *Rita, Sue and Bob Too* –plus recent revivals of Simon Stephens’ *Port and Herons*– have shown us images of those Britons hit hardest by austerity. But as well as presenting a negative picture of northern working-class life, they also give a strong voice to the dispossessed and the deprived. In London, hearing northern accents on stage is a rare joy in itself. The problem is not that British theatre ignores the concerns of the poor; the problem is that the poor are excluded from much of British culture (2018: 68).

Huddleston (2019) recordará unas palabras de Holdsworth en relación a Dunbar, al afirmar que “her body of work was created in the face of huge barriers and enormous disadvantage and she pushed through all that, and that is not to be sniffed at”, y por tanto “what has fuelled me and Adelle is about how poorly Andrea has been treated by history”². En efecto, nada se dice de su obra en *Modern British Drama 1890-1990*, de Innes, que destacaba voces de la dramática británica en la segunda mitad del siglo XX, como Orton, Pinter, Churchill o Gems, aunque Innes (1992: 449) refería la emergencia en el último cuarto del siglo XX de una generación de dramaturgas que exploraban áreas de experiencia antes ignoradas y estilos que contrastaban con los formatos tradicionales. Otros trabajos de Peacock (1991), Wandler (2001) o Lane (2010), tampoco destacaron una autora pro-

²Lisa Holdsworth es la responsable de una adaptación para teatro de la biografía novelada de Andrea Dunbar, *Black Teeth and a Brilliant Smile*, escrita por Adelle Stripe y editada en 2017. El espectáculo, con idéntico título, y dirección de Kash Arshad, se estrenó en Bradford en mayo de 2019 (Love, 2019).

gramada en el Royal Court, con éxito de público y crítica, y con polémica. Incluso en títulos vinculados con la orientación de su obra como *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50* (2017), de Mérahi, Dunbar está ausente, siendo pionera en esa puesta en valor de lo “real”. Con todo, Aston, una de sus pocas valedoras, subrayaba que su obra mostraba la opresión de la mujer trabajadora, vinculando su escritura a un “new brutalism” (1995: 77), que no obstante no se definía como movimiento. Ella está ausente en antologías como *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (Middeke et al., 2011), aunque Dorney y Gray (2013: 108) incluían *The Arbor* en su selección de mejores espectáculos británicos desde 1946.

La búsqueda de referencias en repositorios y bases de datos no ofrece grandes resultados más allá de alguna mención breve y casual, y con excepciones que iremos mostrando. Fue la creación audiovisual centrada en su obra o en su trayectoria vital la que suscitó más interés en la academia. Todo lo cual informa del lugar marginal que ocupa en la historia literaria, lo que tal vez se explique por ser una habitante de suburbios, lejos del “glamour” capitalino, alejada de corrientes alternativas a las dominantes, o ajena a batallas literarias. Estamos ante una creadora criada en la cultura propia de zonas urbanas marginales y marginadas, que en los años setenta del siglo XX vivieron una de las mayores crisis en todos los sentidos (económica, social, cultural, política). Bradford se convirtió en una de las ciudades más castigadas por los recortes drásticos de Margaret Thatcher, que tanto incidieron en el consumo incontrolado de drogas y alcohol, o en el aumento de una delincuencia marginal y de subsistencia, que Dunbar documentó con ojo clínico. En 2000, la compañía Out of Joint, se trasladó a Bradford, con Max Stafford-Clark como director y Robin Soans como dramaturgo, para elaborar un espectáculo a partir de la metodología “verbatim” (Paget, 1987), que se estrenó ese mismo año como *A State Affair*, documento estremecedor sobre el mundo en que creció y vivió Dunbar que se presentó con la reposición de *Rita, Sue*

and Bob too. Por ello se ha repetido hasta la saciedad una frase atribuida a Shelagh Delaney (*A Taste of Honey*, 1958), publicada en 1982 en el *Mail on Sunday*, quien la habría definido como “a genius straight from the slums” (Gardner, 1998).

2. Marco teórico y antecedentes del drama confesional y del brutalismo.

Como se dijo, proponer un espacio en el que situar y desde el que estudiar la obra de Dunbar no es tarea fácil, dado que esta nace de su experiencia inmediata, ajena a tradiciones, tendencias y corrientes literarias o artísticas que hayan podido influirla u orientarla. Es igualmente difícil ubicarla en el panorama de la dramática inglesa o europea de la segunda mitad del siglo XX, dada su singularidad. Aún así, cabe establecer un marco en el que confluyen diferentes corrientes vinculadas a lo que consideramos la esencia de su escritura, en sus dimensiones formal y temática. Presentamos en él tendencias relacionadas con un modelo compositivo y un estilo que afloran de su deseo de recrear el entorno más próximo y su propia vida, en tanto su vida es su mensaje. En el primer caso apostando por un modo “confesional” adecuado a su vocación testimonial, y en el segundo explorando un estilo que se definió como “brutalista”. Dos conceptos que se analizan a continuación.

Al hablar de modo confesional tenemos presentes algunas tendencias literarias relevantes y trabajos que las analizan, si bien el vocablo puede tener acepciones diferentes en función de los sistemas literarios, pues en el de expresión castellana hay una parte de la obra de Teresa de Ávila o de Juan de la Cruz en la que cabe documentar tal dimensión, pero también en Rubén Darío (Oviedo Pérez de Tudela, 2016), en tanto busca mostrar el reino interior de quien escribe. En nuestro caso partimos de un modelo de composición en el que no solo emerge el Yo del poeta, como persona física, sino también una materia poética extraída de su vida cotidiana, como ocurre con la poesía confesional norteamericana (Molesworth, 1976).

En su análisis de tal modo confesional, que emergía tras la publicación de *Life Studies* (1959) de Robert Lowell, Gill (2004: 427) recordaba rasgos que lo definirían, según los explicaba Rosenthal (1959/1991) en su análisis del poemario, y entre ellos señalaba su dimensión terapéutica, su carácter autobiográfico, o la apuesta por la verdad, la sinceridad o la honestidad. Rosenthal escribía que “Lowell removes the mask. His speaker is unequivocally himself” (1991: 109), y subraya la presencia de “personal confidences” (109) o que los estudios de vida del título se referían al propio poeta y a su familia. Si bien la obra, rica y diversa, de autores y autoras adscritos al modo lo desborda, hay rasgos fundamentales que definen una forma de concebir una creación que tiene mucho de autoexploración o de exposición de un Yo que, con las salvedades que podamos establecer, es el del propio poeta, que se vuelve hacia su experiencia, explora su con(s)cien- cia, y, como señala Hoffman, se ocupa de los “often sordid and certainly unpoetic aspects of life”, lejos del “bardic impulse of their forbears” (1978: 690).

Uno de los poemas que, en su título, define tono y orientación del modo es “Menstruation at forty”, escrito por Anne Sexton en 1963 e incluido en *Live or Die* (1966). La ruptura que proponía en torno a la materia poética es evidente, como la que Dunbar provoca en el inicio de *Rita, Sue, and Bob Too*, con una escena de sexo explícito en un coche entre un adulto y dos chicas menores. Aunque el modo inicialmente se vinculó con la poesía, no faltan estudios que consideran su impacto en las artes escénicas, la creación dramática o la “performance” poética, en la que Sexton desarrolla experiencias con su grupo de música, Anne Sexton and Her Kind³. Buen ejemplo de ello sería el monólogo confesión, tan pre-

³En la web hay un documento sonoro que da una idea del carácter experimental e innovador del trabajo de Sexton. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8O33wdQnN7Y&t=57s>

Otro documento más reciente analiza la experiencia: <https://www.youtube.com/watch?v=mBySaq8W4iY>

sente en la dramática posmoderna, en el que la persona escénica elegida por la persona creadora o artista se transparenta ante el público lector o espectador (Schmor, 1994; Grobe, 2012).

Como proponía el poemario de Lowell, este modo se relaciona con la “escritura de vida” o “Life Writing” (Howes, 2020), que para Green es “an open term that more adequately expresses the crossing and blurring of the traditional generic borders of autobiography, biography and fiction, and the different ways of inscribing the self in literature” (2008: 50). En ese modelo de escritura del Yo conviene recordar algún trabajo de Kamar (1992) que vinculaba escritura con (auto)cuestionamiento crítico, aquel en el que Perreault (1995) relacionaba el concepto de “autografía” con la poética y la política de la identidad, o una idea relevante de Green al señalar que la escritura de vida “allows for an understanding of our values, our selves and our world” (2008: 50). Cabría hablar, igualmente, de literatura testimonial, género con arraigo en países de Latinoamérica, vinculado a la recuperación de memorias e historias de vida (García, 2017), o de drama documental, siendo varias las formas en las que se puede desarrollar, a partir de materiales con un mayor o menor grado de autenticidad (Zilliacus, 1979) o fidelidad, y que en no pocas ocasiones sitúa ante quien lee experiencias de quien escribe y/o habla, sean propias o de personas de su entorno más próximo.

Siendo así, es inevitable invocar el modelo de la autoficción (Casas et al., 2012, 2014), y no deja de ser coincidencia curiosa que cuando una adolescente de 15 años termina de escribir *The Arbor*, en 1977, Serge Doubrovsky, académico reputado, publique *Fils*, situando tal concepto en primera línea del debate académico, dando lugar a una notable producción de ensayos y artículos y numerosas polémicas. Si en un principio el concepto se aplica al campo de la narración, más recientemente se han publicado trabajos centrados en el campo de la literatura dramática o el teatro (Toro, 2010; García Barrientos, 2014; Casas, 2018; Luke, 2023), aunque en ellos se presente una notable confusión terminológica pues no se acaban de establecer con precisión dos

objetos de estudio bien diferentes, el uno literario y el otro teatral y/o escénico, olvidando todo cuanto escribiera Veltrusky en 1941 (1991), lo que genera no poca confusión entre lo que sería la “autoficción teatral”, en la escena, y “autoficción dramática, en el texto, o incluso una combinación de ambas, cuando coinciden o se superponen⁴. No obstante, con el modelo de la autoficción no podríamos explicar la riqueza y evolución de la dramática de Dunbar en su tránsito entre lo factual y la ficción, pues utilizando la terminología de Goffman (1959) su Yo pasará del “frontstage” al “backstage”.

En su lectura crítica del modelo García Barrientos (2014) propone hablar, para el caso de la escritura dramática, de “autodrama”, siempre en función de la dimensión (auto)biográfica de la materia objeto de elaboración, aunque a nuestro modo de ver el vocablo confesional aporta más matices. Próximo al concepto de “autodrama” estaría el de “biodrama”, más amplio, que cabe relacionar con lo que se vienen definiendo como “dramaturgias de lo real” (Sánchez, 2007; Martín et al., 2010), que buscan situar en el texto y/o en la escena experiencias reales, también dichas “auténticas”, lo supone una apuesta por la (auto)biografía y por lo documental y lo factual como forma de apelar directamente al lector o al espectador y a sus propias vivencias (Cornago, 2005). Una tendencia especialmente relevante a partir de finales del siglo XX, en sistemas literarios y/o teatrales diversos, como demuestran estudios recientes vinculados al espacio iberoamericano (Laín Corona y Santiago Nogales et al., 2019).

De igual modo, cabría recordar lo que Szondi define como “dramaturgia del yo” al comentar la estética expresionista, que toma de Strindberg la técnica estacional para articular la “senda

⁴Esa superposición, en la que el elemento textual, con sus autorías, se convierte en pretexto para un espectáculo en el que emergen otras autorías (dirección, interpretación, dramaturgia) que pueden ser coincidentes con las anteriores o no serlo, demandaría un trabajo específico de clarificación e incluso de taxonomía de posibilidades, que no cabe abordar ahora.

que dicho individuo sigue por un mundo alienado” (1978/ 2011: 166), y cada obra de Dunbar presenta una trama con breves escenas que recrean la dura peripecia diaria de personas atrapadas en un mundo hostil. Pero lejos de la mirada al interior de los primeros expresionistas, interesan las formulaciones de la tendencia en que se propone una “nueva objetividad” (Schmalenbach, 1940) al apostar por una literatura documental, asentada en el reportaje social y con una orientación realista, aunque crítica. Recordando el horror ante la Primera Guerra Mundial que Dix traslada a sus cuadros, De Micheli señala cómo el pintor “fijaba la vista en aquella realidad mísera y pavorosa, con los ojos abiertos de par en par. En esta actitud había una especie de ímpetu frío, de inderogable determinación que daba a su visión una particular dureza” (1966/ 2002: 112). Al considerar la Nueva Objetividad, como movimiento, cabe mencionar lo que en la Unión Soviética y en las páginas de la revista *Novi Lef* se definió como “factografía” (Del Río, 2010), que en palabras de Barooshian “far more directly reflected the problems and events of the day than *imaginative literature*” (1971: 38), idea clave en la obra de Dunbar. Lo que se buscaba era lo factual y la mirada objetiva, evitando distorsionar la realidad, aunque no se proponía una copia exacta de la misma, sino una elaboración en la que el creador reconstruye la experiencia. Barris, en su revisión del movimiento, explica que en 1921 se analizan aspectos substantivos de lo que se conoce como “tríada constructivista”, que serían las tres dimensiones del objeto artístico, en nuestro caso el texto: “konstruktsiia”, “faktura” y “tektonika”. Si bien hubo un considerable debate en torno a tales términos (Gough, 1999), podríamos concluir que el primero refiere la selección de materiales, que deben tener una dimensión factual, tomados de la realidad más inmediata; el segundo su elaboración, que obedecería a las reglas del montaje en línea con los desarrollos de Eisenstein (Mueller, 1987), para mostrar la naturaleza compleja y contradictoria de la realidad; y el tercero sus efectos, provocando reflexión y comprensión en el lector y/o espectador. Una tendencia factual, testimonial y do-

cumental muy presente en la dramática del siglo XX o del XXI, como bien señalaban Hare (2005) o Buttons (2006).

No hay espacio para analizar con pormenor el modelo confesional, pero al menos queremos señalar algunos rasgos que consideramos fundamentales. Se trata de una elaboración dramática, en forma de monólogo o de diálogo, que sirve como expresión de un Yo (propio o ajeno)⁵ que se muestra como tal, sin máscaras, sin ocultación, e implica tomar la palabra y trasladarla a la esfera pública, a modo de intervención que busca explicitar una posición. La materia dramática surge de la experiencia de vida de ese Yo y de su entorno más próximo, por lo que supone una especie de “fe de vida” en tanto afirmación de la existencia, por cruda y dura que sea, con una clara vocación testimonial y de afirmación personal. Esa existencia se traslada en sus aspectos más íntimos y personales, con esa clara dimensión factual y el deseo de objetivar la experiencia, en tanto no hay ningún atisbo de idealización de la misma. En ocasiones la (re)construcción de la experiencia permite reconstruir la persona, y como comentaba Foucault la confesión se puede entender como “ritual in which the expression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it” (1978: 62). No olvidamos cuanto decía Green en relación a las escrituras de vida como “an aesthetic of consciousness” (2008: 50), pero también como vehículo “for feminist rethinking of the ontological construction of identity” (53). En la medida en que escribir(se) puede permitir comprender(se) y desarrollar la con(s)cienza, el modo confesional puede incluso tener un efecto terapéutico y liberador ante determinados conflictos, problemas o traumas. Una parte de la literatura centrada en recuperar historias de vida, o memorias, individuales y colectivas, en casos

⁵La riqueza formal del modelo se puede confirmar en obras de Jean-Luc Lagarce (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, 1994), Sarah Kane (*4.48 Psychosis*, 2000), o Laura Rubio Galletero (*El techo de cristal. Anne y Sylvia*, 2016) (Vieites, 2024).

definida como testimonial, especialmente en Latinoamérica, está vinculada con esos procesos de reconstrucción de la identidad, individual y colectiva, a través de procesos de conscientización como ya proponía Freire en 1968 en su pedagogía del oprimido (1995).

En relación a los estilos con los que tratar la materia dramática, interesa especialmente lo que pueda ser, en la perspectiva literaria, el "nuevo brutalismo". Con la información disponible, una de las primeras referencias al "brutalismo" se hace en una crónica firmada por Tirbutt, que titula "Nasty, Brutish Bradford Life" (1980), en referencia al espectáculo *The Arbor*. En poco tiempo el estilo de Dunbar se califica como "new Brutalism" (Ritchie, 1988), como recuerda Sierz al decir que "her work was dubbed *new brutalism*, a term revived a decade later to describe other provocative authors" (2001: 29), pues para él su obra sería un antecedente del denominado "In-Yer-Face". Pero poco se ha escrito sobre "brutalismo" o "nuevo brutalismo" en literatura, siendo un concepto tomado de la arquitectura, más allá de la bibliografía sobre el "Jacobean drama", en tanto "sex and violence are scarcely new in theatre" como recuerda Sierz (2001: 10). No existen consideraciones generales en torno al sentido del sintagma, que en tanto "new" refiere además una "nueva" formulación del "brutalismo", con lo que cabe partir del "art brut" de principios del siglo XX y el culto a lo primitivo (Innes, 1993). La búsqueda en repositorios o bases de datos ofrece resultados escasos, más allá de una notable producción científica vinculada con la arquitectura, y algunos de tales trabajos ofrecen claves importantes.

En su revisión del término y del movimiento Banhan (2011: 28) apunta ideas substantivas. Al considerar el objeto, en su caso el edificio, destaca rasgos como claridad formal, sin ornamentos, estructura diáfana y adecuada al uso, la conformación de una imagen que, recordando el *quod visum placet* de Tomás de Aquino, busca perturbar la visión (*quod visum perturbat*), o la presencia dominante de materiales en bruto, "raw materials", sin elaboración. Otros trabajos en el área de los estudios literarios aportan

ideas similares. Bosi utiliza el término en sus estudios sobre literatura brasileña, para singularizar un conjunto de obras y autores que muestran “a poluição existencial do capitalismo avançado” (1974: 18). Schøllhammer (2009) estudia también en Brasil un grupo de autores que apuestan por un realismo cruel, centrado en la vida marginal de un conjunto de barriadas periféricas de la que emerge una notable crudeza en el retrato de la condición humana, muy marcada por la violencia. Ferreira Júnior señala un realismo nuevo con un “tom testemunhal e denunciativo” que él vincula con el “neorrealismo” y una realidad degradada (2018: 128). Waki lo explica al decir, siguiendo a Bosi, que este:

(...) não explora simplesmente essa dicotomia entre o bem-estar e o mal-estar de uma sociedade capitalista, mas sim a microfísica que se estrutura em meio a essa dicotomia: sob uma óptica mais etnográfica, seus enredos examinam os vícios das camadas burguesas, mas também os efeitos que uma naturalização da violência cotidiana tem sobre as camadas mais pobres (2021: 458).

De vuelta en Inglaterra, cabe recordar que uno de los rasgos que definen la sociedad de los ochenta, además de la enorme conflictividad laboral y social, sería “a rise in public and domestic violence” (Morgan, 2017: 2). En relación al brutalismo como modelo para mostrar esa realidad convulsa, Derdiger (2020) señala alguna propuesta literaria en que se manifiesta (Colin MacInnes, *Absolute Beginners*, 1959), en la que destaca un compromiso con la realidad, el lenguaje coloquial, la rápida sucesión de escenas, o la dimensión ética antes que estética, así como la voluntad de “eschew ornamentation” y adoptar una perspectiva objetiva y bruta (“rough”) (Derdiger, 2016: 54)⁶, lo que supone una descripción magnífica de la obra de Dunbar.

⁶ Existe un movimiento literario, vinculado con la poesía, que se denomina “Brutalism”, en el que milita Adelle Stripe, autora de la biografía novelada de Andrea Dunbar (Ridgwell, 2007).

Cabría entonces señalar que el brutalismo, en lo dramático, sería un modo de expresión en el que la aspereza, la dureza y la crudeza, derivan de unas condiciones de vida similares, en tanto el entorno conforma la persona. Cuando Priestley le pide a Dunbar escribir sobre su vida diaria (en Stripe, 2017a: 37), sobre aquello que de verdad conoce, por vivido, no solo le indica la materia dramática a elegir sino también el modo de tratarla, y ella lo hace de un modo tan preciso y veraz que acierta a mostrar las duras condiciones de vida y la ausencia de perspectivas de una parte importante de la población que habitaba en los suburbios en un estado de permanente alienación. Su “brutalismo” emerge de las condiciones socioculturales de los barrios marginales cuya vida muestra de forma descarnada, sin adornos ni idealizaciones.

3. Tres textos: confluencias y divergencias

Dunbar es autora de tres textos. El primero, *The Arbor*, en su versión definitiva, presenta momentos en la historia de una chica (The Girl), con su familia y en su entorno. Queda embarazada, el chico la abandona y ella debe dejar el Instituto para entrar en un internado escolar para madres solteras. Tras perder la criatura la chica inicia una nueva relación y abandona el hogar materno, para vivir con su pareja en una casa destartalada. Queda embarazada de nuevo y al comenzar el maltrato se escapa y se refugia en una casa de acogida. El texto contiene dos actos con diez y nueve escenas respectivamente y en ellas encontramos diferentes marcos de interacción social, sean de pareja, familiar, en el trabajo o en la vecindad, y ofrece una mirada precisa de cada microcosmos y diferentes problemáticas. El primer manuscrito enviado al Royal Court contenía las diez escenas del primer acto.

En 1982 el Royal Court presenta su segundo texto, *Rita, Sue and Bob Too*, con secuencias de vida de dos amigas, Rita y Sue, y sus relaciones con Bob, casado con Michelle, para quienes trabajan ocasionalmente como “canguros”. Tras el primer encuentro sexual con ellas, en su coche y en un descampado, Bob mantiene relaciones con ambas y al final Rita queda embarazada, por lo

que, al descubrirlo, Michelle rompe la relación y él se va a vivir con Rita, mientras Sue reorganiza su vida fuera ya de la casa de su madre. Aquí son diez las escenas y de nuevo transcurren en diferentes espacios y tiempos, con sujetos igualmente diversos, como aquella en la que en plena calle padres y madres discuten sobre la conducta de sus hijas y las malas influencias que unas ejercen sobre otras. En 1986, de nuevo en el Royal Court, se estrena *Shirley*, que recrea algunas peripecias de una chica así llamada, los duros conflictos con su madre, los problemas de ambas en sus relaciones cambiantes de pareja y los efectos balsámicos de una tregua final de las dos mujeres, lo que implica un reconocimiento mutuo, siquiera temporal. Aquí son once escenas que se desarrollan con los mismos parámetros y variables que en los textos anteriores.

Cuenta Stripe (2017a) que cuando falleció estaría escribiendo unha pieza sobre las actividades de los “debt collectors” (aquí serían “cobradores del frac”) que operaban en zonas deprimidas como su barrio, e incluso puede que en algún momento entrasen en la taberna que frecuentaba Andrea, *The Beacon*, donde muere en 1990 a causa de una hemorragia cerebral. Allí tales cobradores podrían comentar los resultados de su actividad depredadora, ofreciéndole un material documental de altísima fidelidad porque la obra de Andrea destaca por ese rasgo distintivo: la fidelidad a la esencia de una realidad especialmente cruda.

En 1987 se estrena la película *Rita, Sue and Bob Too*, dirigida por Alan Clarke, en la que ella participa como guionista, con escenas de sus dos primeros textos. El evento provocaría un cierto entusiasmo local en la filmación y controversia en la recepción, al entender sus vecinos y la administración local que ofrecía una visión dura del barrio, en tanto la mirada de Dunbar contradecía los planes del Ayuntamiento para mejorar la imagen de la ciudad. En 2010 Clio Banard presenta un documental, *The Arbor*, sobre la vida de nuestra autora que obtiene premios y reconocimientos y de nuevo Brafferton Arbor es centro de polémicas diversas. En 2019 se presentaba en Bradford un espectáculo creado

a partir de una dramaturgia de la biografía novelada de la autora escrita por Adelle Stripe, *Black Teeth and a Brilliant Smile* (2017), realizada por Lisa Holdsworth.

Finalmente, aunque el número de espectáculos creados con sus textos sea mayor, en 2017 en el Royal Court se decidió la programación de *Rita, Sue and Bob Too* en una nueva versión de la compañía Out of Joint con dirección de Kate Warserberg. A causa de diferentes denuncias en torno a un “inappropriate, sexualised behaviour” (Topping, 2017) del fundador de Out of Joint, Max Stafford-Clark, la directora del teatro, Vicky Featherstone, decidió suspender las funciones del espectáculo, lo que motivó protestas de un sector del mundo teatral en tanto suponía censura y cancelación de una autora ajena a los supuestos abusos (Anónimo, 2017; Stripe, 2017b). El montaje finalmente se incluiría en la programación del Royal Court, de nuevo con un notabilísimo éxito de público y crítica. En palabras de Billington (2018) “the play is a document of its times. If it stands up well today, it is because Dunbar’s unflinching portrait of a world of limited horizons and urban desolation still seems chillingly resonant”.

En línea con la mirada etnográfica que a veces adopta la literatura brutalista en una dimensión micro (Waki, 2021: 458), la obra de Dunbar se puede considerar en una perspectiva sociológica e incluso antropológica, como sugería Ritchie (1988: iii). Los tres textos recrean procesos de interacción entre sujetos que van de la relación entre dos o tres personas al grupo familiar o de vecindad, sea en la calle, el trabajo o la taberna. Todo ello para presentar historias en las que sus protagonistas son mujeres y adolescentes en las mismas franjas de edad, con problemas similares a los que ella o su madre padecen, al punto de poder hablar de un personaje único al ser todas ellas, madres o adolescentes, “desdoblamiento de una única alma, de una única personagem”, como ocurre en la obra de autores como Pessoa (Soares Junqueira, 2003). La materia dramática proviene de experiencias de (su) vida y supone una escritura de (su) vida y un testimonio. Gardner (1998) reproduce unas declaraciones de la

autora al *Yorkshire Post* con ocasión de las críticas de la prensa local, de la vecindad, o del Ayuntamiento, a la supuesta mala imagen que la película *Rita, Sue and Bob Too* ofrecería de Bradford. Decía Dunbar:

This is life, the facts are there. The guardians of our morals can stand back and gasp, but things go on, maybe not in theirs circles, but certainly in mine. Young girls do get involved with married men. They do have affairs and abortions and nobody gives a second thought about it.

Así emerge la dimensión factual de su obra, su vocación de documentar modos de vida en su mundo, y más allá de la dimensión (auto)biográfica, esa apuesta tiene el valor de constituir un retrato fidedigno de la vida diaria de los sectores más desfavorecidos y marginales del espectro social. Coatman (2018) concluye que “rather than being about her life, Dunbar’s work came to be seen as a commentary about working class life in general”. Y Aston explica:

Women in northern communities who had not benefited from the feminist movement, and had only limited access to the workplace, more often than not in low-grade, low-paid jobs, suffered increasing hardship as the wives of unemployed working-class men, and the mothers of children with jobless futures (1995: 76).

De igual modo, en *The Feminist Companion to Literature in English* se dice que “her plays brim with working-class female resilience in face of male dominance and economic depression”, y se destaca que estén escritos con “wit and humour” (Blain et al., 1990: 315). En algún momento, más especialmente con motivo del estreno de la película *Rita, Sue and Bob Too* (1987), Dunbar establece algunos principios de su poética, entre ellos el de la veracidad de sus materiales y dirá: “you write what’s said. You don’t lie. If you’re writing about summat that’s actually happen-

ing, you're not going to lie. And say, oh, it dint happen, when it did all the time" (en Peirse, 2016: 5). Emma Clayton (2009), con ocasión de la grabación del documental *The Arbor*, reproducía unas declaraciones de su hermana Pam en la que esta señalaba: "Andrea wrote about life as she knew it, all her work was autobiographical. This is very raw for me because it's how I remember it".

Ese afán de veracidad, la dimensión auténtica de sus materiales y la vocación testimonial y confesional, se complementan con una voluntad objetiva en su elaboración dramática, sin adornos, aditamentos o retóricas, fruto de su capacidad de observación y síntesis para reflejar la realidad con un ojo crítico preciso y distante, y Peirse valora "her rare ability to observe life of her community, her family and herself, to consider them without judgment, and to weave these trends into compelling stories" (2016: 14). Cook (2017) añadirá que "Dunbar's work is heroically free of self-pity, and her characters are intensely human, with all the usual human contradictions", y mucho antes, con motivo del estreno en Nueva York de *The Arbor*, Rich (1983) señalaba que "Miss Dunbar judges no one, not even herself", destacando su "clear-eyed objectivity". Una cualidad que aflora en la construcción de algunos personajes, como pueda ser el caso de Bob, que, aún presentado como depredador sexual, tiene la capacidad para elaborar un discurso contra las políticas de Margaret Thatcher y su impacto en la juventud.

La dimensión factual y objetiva se perfila en el modo de configurar el texto, y en una adecuada combinación entre texto secundario y texto primario. El primero, del que es responsable la dramaturga implícita⁷, posee una clara dimensión diegética, que busca introducir la acción y además de la forma más objetiva posible. Veamos cómo opera esa voz en la primera escena en *The Arbor*:

⁷ En relación a las voces del texto dramático seguimos una propuesta propia (Vieites, 2008).

The GIRL was with her boyfriend. They were at his friend's. She had known the BOY for ages but had only been going out with him for three months.

(...)

So he walked her up home and when they got there the lights weren't on, so he tried the front door and then the back door, but they were both locked.

(...)

So they both went round to see if JEAN was up, but she wasn't.

(...)

So they went to his house. Everybody was in when they got to the door (Dunbar, 1988: 3).

Una dinámica compositiva que se repite en los tres textos, combinando la dimensión diégetica en el texto secundario, con la mimética propia de los diálogos, en escenas breves, que están integradas por microescenas, lo que provoca constantes tránsitos en los escenarios de la acción, y también saltos temporales. En esa dirección, la dramaturga implícita opera con total libertad en la construcción de la acción, sin someter su discurso a las demandas de una hipotética escenificación, que normalmente demanda contención en el uso de tiempos y espacios, para facilitar la construcción del mundo dramático en la escena. Se podría afirmar que, en el plano formal, en el tratamiento de la materia dramática, los tres textos siguen un mismo patrón y las diferencias hay que buscarlas en la naturaleza esa materia, en función de su carácter factual o ficcional.

Ahora bien, a pesar de defender en todo momento su vocación testimonial como cuando afirma, "I've got to see it as I want to see it and not as they see it. My view, not their view" (en Coatman, 2018), pronto tomará conciencia de los riesgos de la factualidad. Su primer texto, *The Arbor*, recrea momentos en la vida de una chica que la dramaturga implícita presenta como "The Girl", aunque ésta se identificará ante la policía como Andrea Dunbar en la escena seis, si bien en la cuatro ya había dado

numerosos datos personales y familiares, incluyendo su fecha exacta de nacimiento. Escena tras escena se van presentando las diferentes situaciones que vive hasta su entrada en una casa de acogida, y las dos historias de vida, la suya propia, y la del personaje denominado "The Girl", son, en lo esencial, idénticas. Se trata pues de una obra claramente autobiográfica, un enfoque que desaparece en los dos textos siguientes, si bien sigue buscando inspiración en su entorno más próximo, en historias oídas o vividas en su vecindario. Y entonces, aunque asentadas en la factualidad, esas dos nuevas obras se tiñen de ficcionalidad. Stripe, en su biografía novelada, refiere una conversación entre Stafford-Clark y Dunbar, durante la revisión del manuscrito de *Rita, Sue and Bob Too*, en la que ella señalaría: "It's all good and well writing about my life or people I know, but I need to change some of it" (2017a: 138). Un hecho del que también da cuenta Ritchie (1988: iii), al recordar como entre la primera y la segunda versión de *The Arbor*, "Andrea had removed a few details that made the piece appear too directly autobiographical".

No estamos ante una afamada académica con afán de trascendencia en los círculos literarios, como pueda ser el caso de Doubrovsky, sino ante una adolescente que siente los duros efectos de la exposición pública e incluso el carácter imprevisible de la recepción teatral, y por ello ante las risas del público durante el visionado de algunas escenas dirá: "I know it's supposed to be funny. But it's not *that* funny" (Ritchie, 1988: iii). Un comentario que indica el deseo de una mayor y mejor reflexión o comprensión del público ante una realidad dura y brutal. Aquí emerge la principal diferencia entre su primer texto y los otros dos, cuando la factualidad toma la apariencia de ficcionalidad en tanto ella ya no es personaje en *Rita, Sue and Bob Too* o en *Shirley*, aunque todas esas mujeres, insistimos, son variantes de una misma persona, pues Rita, Sue y Shirley se pueden considerar como verdaderos "alter" de The Girl.

En cuanto a estilos, en los tres textos se produce una interesante combinación entre un realismo cuasi naturalista, en clave

de “nueva objetividad”, y la mirada factográfica, que acaba por conformar el brutalismo que tradicionalmente se le atribuye. Esta “poética brutalista” se manifiesta en la materia dramática elegida, mostrando un retrato sórdido de la realidad socioeconómica de la Inglaterra de Margaret Thatcher (Anónimo, 2009), y en su tratamiento, armando una trama secuencial, en estaciones, que selecciona momentos específicos y significativos del mundo y las historias de vida a presentar, o en las pautas de conducta y la expresión oral de los personajes, marcada por un lenguaje coloquial en el que la palabra “fuck” aparece hasta la saciedad. Cabe recordar aquí aquellas palabras de Bosi (1974: 18) al decir que en el brutalismo “a dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído”. Rich (1983) en la reseña del espectáculo que presenta *La Mama*, a partir de *The Arbor*, traslada una idea aplicable a los otros dos textos, en tanto nos sitúan ante “a streetwise sketch of a rugged social environment in which parents routinely brutalize their children, and sex is not so much a passionate fact of life as a relentless cycle of crime and punishment”. Emergen así una textura y una factura muy próximas al “betón brut”, áspera, imperfecta, con aristas cortantes y rugosa (Thoburn, 2022), como la vida dura y extrema en barrios construidos según el modelo de lo que en Inglaterra se denomina “Council Estate” y en España serían viviendas de protección oficial, muchas veces conocidas como “casas baratas” (Bell y Beswick, 2014), con todo lo que la expresión explicita. Ahora bien, la sordidez del mundo no impide algunos momentos de dulzura y distensión, pues como destacaba Huddleston (2019) la obra de Dunbar contiene una sabia “combination of light and shadow”, y a veces resulta incluso divertida, aunque con un “dark underside”, lo que informa de su dimensión ética y de la madurez de la autora, pese a su juventud.

Como se dijo, en el plano de los contenidos la obra recrea temáticas substantivas en situaciones de opresión, sumisión, dependencia, pobreza, alcoholismo, maltrato, abuso o violen-

cia. Como explica Youngs (2019), recordando unas palabras de Holdsworth, en textos como *Rita, Sue and Bob Too* aparecen formulados temas infelizmente actuales, pues el texto “was written before the idea of grooming even existed in this country”, siendo “grooming” un acoso sexual de menores por parte de adultos. En esa misma dirección Coatman (2018) recalcará “the predatory nature of Bob’s seduction”, ejemplificado conductas habituales antes y ahora. En sintonía con el programa factográfico la obra de Dunbar no es un producto de la imaginación, sino que deriva de su muy notable capacidad de observación, análisis y síntesis.

Otro de los ámbitos relevantes deriva de las pautas de comunicación que se recrean. La obra presenta modos de interacción social de diferentes sujetos en diversos tiempos y espacios, en relaciones de amistad y/o familiares, de pareja y/o convivencia vecinal, en espacios comunes de sociabilidad como un salón, la taberna o la calle, y en cada modo son relevantes las formas en que las personas se comunican, muy marcadas por la violencia verbal, física y psíquica. En *The Arbor* destacan las disputas dentro de la familia Dunbar, pero también las que estos mantienen con la policía o las que mantienen todos los vecinos entre sí, mientras que en *Shirley* hay que subrayar la tormentosa relación entre esta y su madre. Unas disputas que también sirven para percibir diferentes formas de solidaridad, sea entre las mujeres de la familia Dunbar ante un padre alcohólico y violento, sea la de toda la familia Dunbar contra la policía ante la detención de uno de los suyos, lo que confiere a los textos un notable valor psicológico, sociológico y antropológico, al ser un fiel reflejo de conductas reales de un sector social. Y en ese sector interesa el retrato de un grupo social especialmente maltratado y abandonado, como son las mujeres en su matrimonio, o en su adolescencia, sin futuro, viviendo con resignación lo que Aston y Reinelt definían como “dead-end lives” (2001: 285), aunque también muestre los estragos de las drogas en los jóvenes, como en la escena cinco de *Shirley*. La presentación descarnada de la vida diaria de un sector de la juventud británica, sin más futuro

que la supervivencia diaria, sin estudios ni oficio, sin perspectivas ni expectativas, es un retrato brutal, real y objetivo, sin concesiones (Aston, 1993).

En ese microcosmos barrial y periférico, tiene particular relevancia el modo en que las personas se construyen entre sí. Son relevantes algunos momentos y fragmentos, como una secuencia en la octava escena de *The Arbor* en la que The Girl aconseja a Bob en relación a las habladurías que afectan a la novia de este, y le recuerda: "I wish I could have £10 for every time people have said something about me and it's not true. I'd be a millionaire now" (Dunbar, 1988: 38). Una forma directa y sencilla de cuestionar la forma en que las personas construyen otras personas en base a falsedades, costumbre tan común y extendida hoy en día. Aunque sorprende que una persona con tanta madurez, poco antes y ante la pregunta de su amiga en relación a Yousaf ("Does he belt you?"), admita que "I think I'm getting used to it now" (Dunbar, 1988: 30). De nuevo una visión compleja que no renuncia a mostrar las contradicciones en la conducta.

En las tres obras emerge con fuerza la violencia de género, física y psíquica, muy especialmente en *The Arbor*: se desata en el entorno familiar de los Dunbar; en las relaciones entre The Girl y Yousaf; en las tentativas de condicionar la conducta del otro, como cuando Yousaf y su hermana intentan convencer a The Girl para que viaje con ellos a Paquistán; en los comentarios de Yousaf sobre el destino fatal de algunas chicas que se aventuran en tales viajes, "You can sell English girls over there" (Dunbar, 1988: 32), o en los diferentes momentos en que él la amenaza con acciones punitivas. Se traslada así la visión de la mujer como simple objeto y los tres textos recrean procesos de cosificación de la misma, como ocurre en las pautas de comunicación entre los personajes, pues con frecuencia se produce el fenómeno de la "desconfirmación", que como explican Watzlawick, Bavelas y Jackson equivale a decir "tú no existes" (1991: 87). Se trata de una pauta que podemos leer en la relación entre Bob y su mujer Michelle en *Rita, Sue and Bob Too*, o en el diálogo espeluznante

entre un hombre mayor encarcelado y su mujer que lo visita en la escena siete de *Shirley*, que nos lleva a recordar escenas similares en textos de Pinter (*The Room*, *The Birthday Party*), o las dinámicas verbales entre padres/madres e hijas en las obras de Dunbar.

Sus textos poseen una notable riqueza semántica, al presentar muy diferentes temáticas, siempre en toda su complejidad y en una dimensión poliédrica, como ocurre con la problemática de la interculturalidad y el racismo en *The Arbor*, mostrando con la distancia necesaria la visión que una cultura puede tener de otras culturas y religiones, o la visión que determinadas culturas tienen de la mujer y de su función en la sociedad. Esa distancia permite mostrar que el racismo es un mal que permea todas las culturas, así como la violencia o la cosificación de la mujer o los estereotipos con que se construye la alteridad. En *The Arbor* son particularmente interesantes las escenas primera o sexta del segundo acto, especialmente esta última, cuando el Hermano de la Chica la defiende de los comentarios machistas y racistas de los chicos del vecindario, aunque el Hermano participe de la visión que ellos tienen de Yousaf.

Los tres textos destacan por la centralidad que ocupa la mujer, con personajes que buscan afirmar y confirmar su condición de sujetos, manteniendo entre sí una notable solidaridad de género, una fuerte sororidad que se refuerza en las escenas finales, cuando las víctimas de la violencia se encuentran para reconocerse y reconfortarse. Como recuerda Aston, las tres obras concluyen “with women-only bonding scenes in which women have decided they are better off without men” (1995: 77). Pese a que la sensación de que no hay futuro no es aquí un juego retórico, en todas ellas emerge una formidable voluntad de vivir, pese a todo y a todos (los hombres).

4. Conclusiones

Andrea Dunbar fue una autora precoz, pues con su primer texto participa en el Young Writer’s Festival, siendo uno de los cuatro seleccionados para estrenarse en el Theatre Upstairs del

Royal Court. Fue la primera vez que un texto presentado en esa sala (60 localidades) se transfirió a la grande (400 butacas), dado el éxito de la primera versión. No es casual que en un libro en que revisa su trayectoria como director, Stafford-Clark incluya entre sus siete espectáculos más relevantes, *Rita, Sue and Bob Too* (Roberts y Stafford-Clark, 2007). Pero también es una autora singular y única, pues su obra abre nuevas vías para mostrar la dura realidad social de los años setenta y ochenta en los barrios más depauperados del interior industrial de Inglaterra, y lo hace en un molde dramático y un estilo que por aquel entonces no tenía parangón en la dramática británica o europea del momento. Anticipa movimientos diversos, como *In-Yer-Face* (Sierz, 2005), *Life Writing* o dramática testimonial, pero sobre todo muestra una forma de hacer profundamente ética y comprometida con los problemas del presente, desde la violencia de género a la denuncia de la sumisión o la indefensión en que viven sectores sociales importantes. Su mirada cruda y sin ningún tipo de retórica al barrio de Buttershaw y a sus gentes y problemas, es un ejemplo en lo que concierne a la elección y tratamiento de una materia dramática relevante, sin juicios de valor y otorgando a la recepción un rol relevante en la construcción del sentido, buscando revelar lo oculto, por marginal y marginado, lo que se aparta de la vista, con la intención de afirmar la/su propia existencia. En su crítica del espectáculo *Shirley*, en producción del Royal Court en 1986, Billington lo desatacaba como una “short, sharp, slice of Bradford life” en la que su autora “doesn’t lecture us about the diminished expectations or narrowed horizons of the dole queue, council state youth: It simply shows us” (en Dunbar, 1988: 106)⁸. Con ello consigue articular, de forma implícita, una crítica despiadada de un mundo especialmente cruel y negro.

Sin haber tomado posición de forma explícita a favor de una escritura feminista, en su obra la mujer ocupa un lugar destaca-

⁸ El texto de Billington se reproduce en la contraportada del volumen.

do, sea hija, madre, esposa, amiga o vecina, muy especialmente la que habita un espectro social normalmente ausente de los escenarios, mostrando sus realidades diarias de forma rotunda y compleja. Por ello su escritura es feminista y profundamente política, ajena a cualquier retórica ideológica o a cualquier tentativa doctrinaria, y su impacto, por tanto, mucho mayor. No obstante, en tanto ella ni proclama ni afirma tal filiación, se le suele apartar del canon (Keyssar 1985; Goodman, 1993), lo que conduce a su marginación, aunque como recordaban Aston y Reinelt:

Any feminist tendencies in Dunbar's work were not the result of middle-class theorizing (...), but the effect of telling life as it is: of showing a working-class community of men and women ravaged by the social policies of Margaret Thatcher's government, but in which women fared worst as a result of male violence, abuse and alcoholism (2001: 285).

No es este, entonces, un simple recordatorio de una dramaturga que fue, sino una defensa de una autora con una obra especialmente necesaria en el momento actual, por su actualidad y su relevancia, recientemente traducida al gallego y al castellano (Dunbar, 2020, 2022). Si Coatman (2018) recordaba que "she was hailed as a kind of miracle, or anomaly", y quizás debido a su singularidad "woefully underappreciated", Love (2017) defendía que "putting on her work is an implicit political gesture", como también lo es promover un mayor conocimiento de su obra, por los notables valores que atesora en diferentes planos, pues "her difficult truths remain. We need her now, more than ever" (Stripe, 2017b). Como explicaba Roomey (2010) "a dramatic voice so uncompromising isn't easily forgotten, partly because her unvarnished picture of breadline life in 1980's Britain is again beginning to look distressingly contemporary", y en estos momentos, su voz es pertinente y necesaria. Confiamos en que esta humilde contribución sirva para animar futuros estudios que analicen su obra en toda su complejidad.

Referencias bibliográficas

ANÓNIMO (2009). Rita, Sue and Andrea too... 20 years on, a playwright's story is told again. *The Yorkshire Post*, 28 de septiembre.

ANÓNIMO (2017). Royal Court reverses decision to cancel *Rita, Sue and Bob Too*. *The Guardian*, 15 de diciembre.

ASTON, E. (1993). Girls on Stage: Contemporary British Women's Theatre and the Teenage Question. *Modernes Theater*, 8, 153-163.

ASTON, E. (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge.

ASTON, E. & REINELT, J. (2001). Building Bridges: Life on Dunbar's Arbor, Past and Present. *Theatre Research International*, 26(3), 285-293. <https://doi.org/10.1017/S0307883301000360>

BANHAN, R. (2011). The New Brutalism. *October*, 136, 19-28. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00034

BAROOSHIAN, V. D. (1971). Russian Futurism in the Late 1920's: Literature of Fact. *The Slavic and East European Journal*, 15(1), 38-46. <https://doi.org/10.2307/305763>

BARRIS, R. (2013). The Life of the Constructivist Theatrical Object. *Theatre Journal*, 65(1), 57-76. <https://doi.org/10.1353/tj.2013.0000>

BELL, Ch. & BESWICK, K. (2014). Authenticity and Representation: Council Estate Plays at the Royal Court. *New Theatre Quarterly*, 30(2), 120-135. <https://doi.org/10.1017/S0266464X14000244>

BILLINGTON, M. (2018). Rita, Sue and Bob Too review – Dunbar's comedy bleaker than ever in #MeToo era. *The Guardian*, 12 de enero.

BLAIN, V.; GRUNDY, I. & CLEMENTS, P. (1990). *The Feminist Companion to Literature in English*. Yale University Press.

BOSI, A. (1974). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo" En A. Bosi (Ed.), *O conto brasileiro contemporâneo* (pp. 7-22). Editora Cultrix.

BUTTONS, S. (2006). Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective? *TDR*, 50(3), 56-68. <https://muse.jhu.edu/article/201925>

CASAS, A. (Ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros.

CASAS, A. (Ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción Iberoamericana* & Vervuert.

CASAS, A. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*, 159, 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>

CLAYTON, E. (2009). Story of Andrea Dunbar's life takes shape on streets where she grew up. *Telegraph & Argus*, 21 de septiembre.

COATMAN, A. (2018). "My View Not Their View": The Rewriting of Andrea Dunbar's Story. *Another Gaze*, 29 de agosto.

COOK, W. (2017). Thatcher's Britain with her knickers down. *The Spectator*, 6 de mayo.

CORNAGO, O. (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28. <https://doi.org/10.1353/ltr.2005.0010>

COUSER, G. T. (2011). Introduction: Disability and Life Writing. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 5(3), 229-241. <https://doi.org/10.3828/jlcmds.2011.20>

DEL RÍO, V. (2010). *Factografía, vanguardia y comunicación de masas*. Abada.

DE MICHELI, M. (2002). *Las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Madrid: Alianza.

DERDIGER, P. (2016). To Drag Out a Rough Poetry: Colin MacInnes and the New Brutalism in Postwar Britain. *Modern Fiction Studies*, 62(1), 53-69. <https://doi.org/10.1353/mfs.2016.0011>

DERDIGER, P. (2020) *Reconstructing Fiction. Housing a Realist Literature in Postwar Britain*. The Ohio State University Press.

DÍEZ GARCÍA, M. J. & LÓPEZ SANTOS, A. (2010). Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo. *Alfinge*, 22, 93-117.

DORNEY, K, & GRAY, F. (2013). *Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays*. Methuen.

DUNBAR, A. (1988). *Rita, Sue and Bob Too, The Arbor, Shirley*. Methuen.

DUNBAR, A. (2020). *Obra dramática*. Trad. M. F. Vieites. Galaxia.

DUNBAR, A. (2022). *Obra completa*. Trad. Ce Santiago. Barrett.

FERREIRA JÚNIOR, N. E. (2018). A violência generificada na literatura brutalista. *Nau Literária*, 14(2), 126-136.

FOUCAULT, M. (1978). *History of Sexuality, I*. Pantheon Books.

FREIRE, P. (1995). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

GARCÍA, V. (2017). Literatura testimonial en la Argentina: un itinerario histórico (1957-2012). *Cuadernos Del CILHA*, 18(1), 11-43. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1506>

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 127-146). Iberoamericana

GARDNER, L. (1998). Born to Write and Die. *The Guardian*, 4 de julio.

GARDNER, L. (2017). Inspiring drama teachers are the unsung heroes of British Theatre. *The Stage*, 16 de octubre.

GILL, J. (2004). Anne Sexton and Confessional Poetics. *The Review of English Studies*, 220, 425-445. <https://doi.org/10.1093/res/55.220.425>

GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books.

GOODMAN, L. (1993). *Contemporary feminist theatres: to each her own*. Routledge.

GOUGH, M. (1999). Faktura. The Making of Russian Avant-Garde. *RES*, 36, 32-59. <https://doi.org/10.1086/RESv36n1ms20167475>

GREEN, S. (2008). Genre: Life Writing. *mETaphor*, 2, 50-55.

GROBE, Ch. (2012). The Breath of the Poem: Confessional Print/Performance circa 1959. *PMLA*, 127(2), 215-230. <https://doi.org/10.1632/pmla.2012.127.2.215>

HARE, D. (2005). On Factual Theatre. En R. Soans, *Talking to Terrorists* (pp. 111-113). Oberon.

HOFFMAN, S. K. (1978). Impersonal Personalism: The Making of a Confessional Poetic. *ELH*, 45(4), 687-709.

HOLDEN, N. O. (2018). *Building the Engine Room: A Study of the Royal Court's Young Peoples' Theatre and its Development into the Young Writers' Programme*. Phd Dissertation. University of Lincoln. <https://rb.gy/wbo8mt>

HOWES, C. (2020). Life Writing. En *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1146>

HUDDLESTON, Y. (2019). Andrea Dunbar and the story behind the Bradford playwright. *The Yorkshire Post*, 4 de junio.

INNES, Ch. (1992). *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge University Press.

INNES, Ch. (1993) *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. Routledge.

KADAR, M. (1992). Coming to Terms: Life Writing. From Genre to Critical Practice. En M. Kadar (Ed.), *Essays on Life Writing* (pp. 3-16). Toronto University Press.

KEYSSAR, H. (1985). *Feminist theatre: an introduction to plays of contemporary British and American women*. Grove Press.

LAÍN CORONA, G. & SANTIAGO NOGALES, R. (Eds.) (2019). *Teatro, (Auto)Biografía y Autoficción (2000-2018)*. Visor.

LANE, D. (2010). *Contemporary British Drama*. Edinburgh University Press.

LOVE, C. (2017). Rita, Sue and Bob Today: Andrea Dunbar's truths still haunt us. *The Guardian*, 14 de septiembre.

LOVE, C. (2019). Black Teeth and a Brilliant Smile review. Last orders from Andrea Dunbar. *The Guardian*, 3 de junio.

LUKE, G. (2023). Repensando la autoficción desde la escena: una lectura de la paradoja de ser y no ser en la dramaturgia de Sergio Blanco. *Lexis*, 48(1), 303-342. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.010>

MARTIN, C. (Ed.) (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave Macmillan.

MÉRAHI, D. (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50*. L'Harmattan.

MIDDEKE, M.; SCHNIERER, P. P. & SIERZ, A. (Eds.) (2011). *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. Methuen.

MOLESWORTH, Ch. (1976). "With Your Own Face on": The Origins and Consequences of Confessional Poetry. *Twentieth Century Literature*, 22(2), 163-178. <https://doi.org/10.2307/440682>

MORGAN, K. O. (2017). Britain in the Seventies – Our Unfinest Hour? *French Journal of British Studies*, 22 (Hors série), 1-17. <https://doi.org/10.4000/rfcb.1662>

MUELLER, R. (1987). Montage in Brecht. *Theatre Journal*, 39(4), 473-486. <https://doi.org/10.2307/3208249>

OVIDO PÉREZ DE TUDELA, R. (2016). El poema confesional. *Anales de Literatura Española*, 28, 153-169. <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.09>

PAGET, D. (1987). "Verbatim Theatre": Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*, 3(12), 317-336. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>

PEACOCK, D. K. (1991). *Radical Stages: Alternative History in Modern British Drama*. Greenwood Press.

PEIRSE, A. (2016). Speaking for herself: Andrea Dunbar and Bradford on film. *Journal for Cultural Research*, 20(1), 60-72. <https://doi.org/10.1080/14797585.2015.1134060>

PERREAULT, J. (1995). *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*. University of Minnesota Press.

REBELLATO, D. (1999). *1956 And All That. The making of modern british drama*. Routledge.

RICH, F. (1983). Theatre. The Arbor. From Britain. *The New York Times*, 21 de septiembre.

RIDGWELL, J. (2007). The rise and rise of the Brutalists. *The Guardian*, 26 de julio.

RITCHIE, R. (1988). Introduction. En A. Dunbar, *Rita, Sue and Bob Too, The Arbor, Shirley* (pp. i-iv). Methuen Drama.

ROBERTS, P. & STAFFORD-CLARK, M. (2007). *Taking Stock: The Theatre of Max Stafford-Clark*. Nick Hern Books.

ROOMEY, J. (2010). Andrea Dunbar: A genius from the slums. *The Independent*, 17 de octubre.

ROSENTHAL, M. L. (1991). Poetry as Confession. En M. L. Rosenthal, *Our Life in Poetry: Selected Essays and Reviews* (pp. 109-113). Persea Books.

SÁNCHEZ, J. M. (2007). *Práticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor.

SCHMALENBACH, F. (1940) "The Term Neue Sachlichkeit". *The Art Bulletin*, 22(3), 161-165. <https://doi.org/10.1080/00043079.1940.11409307>

SCHMOR, J. Br. (1994). Confessional Performance; Postmodern Culture in Recent American Theatre. *Journal of Dramatic and Theatre Criticism*, 9(1), 157-172. <https://core.ac.uk/download/pdf/162641311.pdf>

SCHÖLLHAMMER, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira.

SEXTON, A. (1999). *The Complete Poems*. Houghton Mifflin.

SIERZ, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre*. *British Drama Today*. Faber and Faber.

SIERZ, A. (2005). Beyond Timidity? The State of British New Writing. *PAJ*, 81, 55-61. <https://doi.org/10.1162/pajj.2005.27.3.55>

SIERZ, A. (2018). British Theatre after Brexit. One Year On. *PAJ*, 120, 69-70. https://doi.org/10.1162/pajj_a_00437

SOARES JUNQUEIRA, R. (2003). A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. *Scripta*, 7(13), 137-161. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12508/9820>

STAFFORD-CLARK, M. (2000). Introduction. En A. Dunbar & R. Soans, *Rita, Sue and Bob Too, A State Affair* (pp. 1-10). Methuen.

STRIPE, A. (2017a). *Black Teeth and a Brilliant Smile*. Fleet.

STRIPE, A. (2017b). Why the Royal Court is right to reinstate Rita, Sue and Bob Too. *The New Statesmen*, 18 de diciembre.

SZONDI, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson.

THOBURN, N. (2022). Salvage Brutalism: Class, Culture and Dispossession in the Victoria and Albert Museum's Fragment of Robin Hood Gardens. *Oxford Art Journal*, 45(2), 233-251. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcac007>

TIRBUTT, S. (1980). Nasty, Brutish Bradford Life. *Telegraph & Argus*, 21 de marzo.

TOPPING, A. (2017). Theatre director Max Stafford-Clark was ousted over inappropriate behaviour. *The Guardian*, 20 de octubre.

TORO, V. (2010). La auto(r)ficción en el drama. En V. Toro, S. Schlickers & A. Luengo (Eds.), *La obsesión del yo* (pp. 229-250). Iberoamericana / Vervuet.

VELTRUSKY, J. (1991). *El drama como literatura*. Galerna.

VIEITES, M. F. (2008). El personaje dramático: aspectos generales. En J. A. Hormigón (Ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (pp. 41-200). Publicaciones de la ADE.

VIEITES, M. F. (2024). Mujeres escribiéndose mujeres. Laura Rubio Galletero y el drama confesional. En A. Martín Pérez, S. Sevilla-Vallejo & J. Guzmán Mora (Eds.), *La dramaturgia femenina reclama su sitio* (pp. 229-248). Renacimiento.

WAKI, F. (2021). Anotações sobre a violência e uma estética brutalista na literatura de Clarice Lispector. *Confluence*, 13(1), 452-477. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13131>

WANDOR, M. (2001). *Post-War British Drama: Looking Back in Gender*. Routledge.

WATZLAWICK, P.; BAVELAS, J. B. & JACKSON, D. D. (1991). *Teoría de la comunicación humana*. Herder.

YOUNGS, I. (2019). Andrea Dunbar: The teenage Bradford "genius" who told like it was. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48348751>

ZILLIACUS, C. (1979). Radical Naturalism: First-Person Documentary Literature. *Comparative Literature*, 31(2), 97-112. <https://doi.org/10.2307/1771126>

