

# MUJERES EN ESCENA



© Andrés Asturias

"Las Poderosas", de Guatemala.

Magdalena Project en Guanajuato / 1

## Cultura de mujeres, mujeres de cultura

Itziar Pascual

**Abrimos un nuevo dossier de *Primer Acto* dedicado a la creciente y rica aportación de las artistas mujeres en la escena y la cultura con el texto de la conferencia de la autora Itziar Pascual que inauguró el Encuentro 7 Caminos Teatrales, de la Red Magdalena Project, celebrado el pasado julio en Guanajuato (México).**

● Existe una cultura de mujeres? ¿Qué la caracteriza? ¿Tiene rasgos definitorios precisos? ¿La cultura de mujeres es la mera suma de acciones culturales que realizan las mujeres? ¿El todo es la simple suma de las partes?

Este es, para mí, el desafío: reflexionar sobre la acción cultural de las mujeres, intentando aterrizar en la cuestión, sin contentarme con esas palabras que sirven para revelar menos de lo que nombran: heterogeneidad, multiplicidad,

La cultura de las  
mujeres se ha hecho  
en un tiempo  
recortado, marcado  
por la simultaneidad,  
la mediación y la  
interrupción. Mi abuela  
me decía: “Dímelo  
hilando”.

diversidad, pluralidad... Intentando decir sin excluir, pero también nombrar sin generalizar. Para ello, organizaré esta reflexión en dos partes. En la primera intentaré destacar tres aspectos que, apunto, deberíamos considerar ante las preguntas que nos hacemos; en la segunda, intentaré proponer algunas de sus posibles demandas, en su ejecución práctica y teatral y algunas de sus necesidades.

Me gustaría, para empezar, definir cuál es mi posición cuando hablo de cultura de mujeres y también presentar desde qué espacio oteo este horizonte.

Mi bisabuela, a la que conocí y recuerdo bien, tenía una habilidad extraordinaria para el tejido. A pesar de los muchos años y de la pérdida de vista, tejía a una velocidad inaudita y sin errores. Y cuando mi tía abuela le preguntaba el porqué de esta celeridad, esgrimía: “Para terminar la labor antes de que se acabe el hilo”.

Mi bisabuela tenía una forma poética de comprender el tiempo; o no tanto. Sabía que una debe hacer y hacer con pasión y con entrega, porque el hilo de la vida es incierto y nunca sabemos cuándo va a terminarse la madeja...

En la historia de mi vida, existe una cierta genealogía de mujeres y de cultura. He tenido tres abuelas, –la cultura cambió desde niña mi forma de nombrar y designar lo que es una familia– y dos de ellas me enseñaron el placer delicado de los cuadernos y los libros. Mis abuelas leían como sólo leen quienes han encontrado en el imaginario un espacio de libertad y de supervivencia. Ana María Matute, en el discurso de agradecimiento tras la concesión del Premio Cervantes, decía que la literatura había sido un faro en su vida, con una luz azulada como la que desprenden los azucarillos cuando se iluminan en las noches de verano. Esa fue la luz que tenían mis abuelas en los ojos.

Mi abuela animó a sus hijas, mi madre y mi tía, a la formación musical; soy hija, sobrina, hermana y prima de mujeres dedicadas a la música. Y desde hace un año soy madre, y tengo dos hijas que adoran que juguemos a componer letras y canciones o que nos inventemos historias para dormir, o que ensayemos espectáculos.

Toda esa cultura sería irrelevante si la habitación de las letras no me hubiera enseñado que hay palabras que curan penas, o que, al menos, alivian el sufrimiento; que las penas con letras, son menos, y que la imaginación salva vidas. Lo saben los naufragos, que hablan de los pensamientos de oro, esas ideas que te ayudan a seguir a flote, y no rendirte; o esa turista holandesa, que permaneció 16 días sola, incomunicada, desorientada y sin ingerir alimento alguno, en un rincón del sur de España, apenas bebiendo agua, pero que se salvó pensando en todas las recetas que iba a hacer cuando saliera de aquella poza en la que había caído y de la no podía salir, imaginando cómo prepararía los platos y cómo los haría. En mucho más modesta escala mi hija Irantxu tolera mejor quitarse los nudos del cabello si

le improviso canciones con nuevos personajes que pasan por su misma dificultad y su conflicto.

### “Dímelo hilando”

Así que mi historia personal, vital y profesional está ligada a la cultura y a las mujeres. Y a la vez, a una cierta idea de que la cultura de las mujeres se ha hecho en un tiempo recortado, marcado por la simultaneidad, la mediación y la interrupción. Mi abuela me decía: “Dímelo hilando”. Y esa frase debía animarme a que hiciera lo que tenía que hacer sin más dilación. Así que he visto crecer una cultura que emergía a golpe de Dímelo hilando y tejiendo de prisa para anticiparse al final del hilo... Una cultura presente, práctica y entendida como herramienta para habitar el mundo. Desde adolescente, sabía que quería ser comunicadora. Primero fui periodista, de carrera y de oficio. El periodismo me llevó al teatro y el teatro a la docencia; creo que cuando la actualidad me dejó insatisfecha pude por fin centrarme en escribir para atender el presente y velar por el futuro.

El teatro me devolvió a las mujeres, que nunca habían escapado de mi vida; a la carrera de Dramaturgia, primero, y a la escritura teatral, siempre o casi siempre con personajes femeninos, con compañías dirigidas por mujeres, con mujeres a las que admiro en la vida y en el teatro. En el 2001, hace ahora diez años, me reuní con un grupo de actrices y directoras para fundar la AMAEM Marías Guerreras, una asociación de la que fui la primera presidenta. Y ahora mismo, intento conciliar las vidas, que se agolpan entre el despertador y el regreso a la cama, las culturas, las obras, la docencia y los afectos, no necesariamente en este orden, en ese tiempo efímero y voraz que es el día a día. Y antes de acostarme, doy gracias a la vida por tener las amigas que tengo, la otra familia de hecho, de cultura y de experiencia, que me miman aunque posterguemos las cenas... En este Encuentro tengo la alegría de contar con algunas de ellas.

Habrán comprendido ya que mi visión de la cultura de mujeres es ortodoxa, práctica y vivencial: la misma con la que comprendo el feminismo, como un caudal de experiencia humana, de pensamiento emancipador y transformador. Creo que ser mujer es una cuestión esencialmente cultural. La biología es, como dice la filósofa española Celia Amorós, la pequeña diferencia. La cultura en cambio son las grandes consecuencias. Por ello cuando me enfrento al concepto de cultura de mujeres, quiero referirme en el sentido más rico e integrador posible; y no sólo a la acción cultural entendida como tarea, oficio o profesión de un conjunto de creadoras.

Luego partamos de este margen: comprender la existencia de una cultura de mujeres, como un tejido extenso, a veces anónimo, que compendia el arte y la artesanía, la práctica artística amorosa –ese es el sentido primigenio de la palabra amateur– y la profesional, la formada de manera reglada y la autodidacta, la visible y la invisible.

Elijo esta posición porque, precisamente, me permite constatar cuánto de social y cotidiano tiene la creación; cuánto se concreta en el marco de unos recursos materiales, económicos y temporales necesarios; cuánto está ligada de forma práctica a la vida de la artista, pero no concebida ésta fuera del mundo, como proclamaba la modernidad. Creo que lo personal es político, y esa experiencia personal está ligada a los principios de interacción, reciprocidad y colaboración. O como diría mi abuela, al Dímelo hilando.

### Tres rasgos claves

A la hora de hablar de la cultura de mujeres, querría poner en valor tres rasgos que me parecen significativos en ésta, rasgos que nos aportan los estudios económicos, los estudios de género y la sociolingüística: la desigualdad, el génerolecto y la sororidad. El primero, el más documentado y demostrado, es que la cultura de mujeres es una cultura desarrollada y promovida en condi-

Hay tres rasgos  
significativos en la cultura  
de las mujeres, rasgos que  
nos aportan los estudios  
económicos, los estudios de  
género y la sociolingüística:  
la desigualdad, el  
génerolecto y la sororidad.

ciones materiales y simbólicas de desigualdad<sup>1</sup>. Es decir: las mujeres generan y promueven cul-

<sup>1</sup> Sin querer ser exhaustiva, aporto algunos datos relevantes en España. A pesar de todos los avances y mejoras, hoy un hombre y una mujer acceden al empleo en España de forma desigual. Las mujeres consiguen empleo con mayor dificultad; su presencia en el paro de larga duración es mayor, están más presentes en los indicadores de inactividad, acceden en menor número al empleo con jornada completa y cobran menos por sus cometidos, existiendo una brecha salarial de las más altas de Europa, que además es creciente cuando aumenta la cualificación de los empleos. Además, su presencia en la economía sumergida es mayor, hasta el punto de que algunos autores aluden al fenómeno de la feminización de la economía sumergida (VV. AA., 2006: 72) y la maternidad es considerada la principal causa de discriminación en el trabajo (Centro Internacional Trabajo y Familia, 2009). Y cuando la contribución de las mujeres en la vida económica y la riqueza del país no procede de una tarea asalariada, ésta no se concreta ni se cuantifica en los estudios formalmente.

La discriminación ejecutada y derivada de la desigualdad es así tanto horizontal –entendiendo por esta el acceso a empleos y formaciones consideradas de mujeres, al tiempo que se les impide o dificulta el acceso a ocupaciones que socialmente se siguen considerando masculinas, como la producción, la ciencia y los avances en tecnología (Sin Firma, 2007: 113)– como vertical –y más conocida como “techo de cristal”: es decir, el conjunto de coerciones que limitan el ascenso profesional de las mujeres a puestos de mayor consideración y responsabilidad–.

tura con menores recursos disponibles para su realización, promoción y difusión, y también con menores recursos de tiempo disponible.

Las formas de la desigualdad son, a veces, extremas, evidentes; y afectan a los derechos fundamentales y a la dignidad humana, a la libertad, a la salud sexual y reproductiva; al libre tránsito y al acceso a la educación, el trabajo; el salario. Algunas de las creaciones escénicas que hemos podido ver estos días en Guanajuato han sido espejo de este despojamiento de derechos fundamentales.

Otras veces, las formas de la desigualdad son menos explícitas. Sus consecuencias no lo son tanto. La novelista Laura Freixas lo dice con toda claridad: todas, incluso las que se ubican en los territorios más confortables, tienen su “anécdota”. Y la anécdota consiste en haber experimentado un gesto de paternalismo, o de autoritarismo, o de cuestionamiento en el espacio público, o un techo de cristal que parece de acero inoxidable. Son, en acepción de Luis Bonino, los “micromachismos”, que pueden tener consecuencias no tan pequeñas...

Así que no debe extrañarnos que la filósofa española Amelia Valcárcel defina el arte feminista con una expresión que, antes de que Stephane Hessel propugnara la indignación, ya estaba en la teoría feminista: la mirada iracunda, como una contestación expresiva y política a una igualdad prometida y no realizada.

Creo que mirar iracundamente el mundo es un signo saludable de crítica a una feminidad construida, interesada y bastante bovina.

El Informe Reine Prat, en Francia, y la investigación de Deborah Kean, en el marco de la Unión Europea, lo evidencian con cifras y con conceptos concretos: en el mundo de las artes del espectáculo ellas pagan precios más altos por acceder a los cargos de responsabilidad; acceden “apagando fuegos”, es decir, cuando la institución está en crisis. Ellas, especialmente las actrices, las bailarinas, las *performers*, tienen carreras artísticas más cortas, menos papeles y proyectos ofrecidos externamente, son peor pagadas económicamente y pagan precios más altos por tener mayor edad. Ellos son maduros, ellas envejecen.

Las respuestas a este panorama no son unívocas. Béatrice Didier en su trabajo *L'Écriture Femme* detecta en la historia de la creación de mujeres numerosas estrategias de oposición a la realidad circundante: del pseudónimo a los géneros íntimos, como el diario o el género epistolar, pasando por la escritura clandestina, nocturna, escondida de la luz y la visibilidad de lo público (Didier; 1981: 16).

Pero me gustaría destacar una estrategia más, que considero clave en el análisis de la creación de mujeres: la sororidad. O lo que es lo mismo, la creación de espacios, reales y/o simbólicos, de intercambio, colaboración y cooperación entre mujeres, llegando a acuerdos allí donde éstos son posibles, allí donde éstos son generadores de consecuencias fructíferas para todas. No se trata del espacio de las idénticas, como sabiamente nos recuerda la mexicana Marcela Lagarde de los Ríos, cuanto del espacio de todas (Lagarde, 2006: 2-3):

Sólo arraigadas en ese saber solidario podemos remontar la prohibición patriarcal al pacto entre mujeres, o lo que es lo mismo, a la política entre mujeres y dismantelar la cultura misógina que nos configura. La sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza.

Creo que la sororidad ha supuesto, en sus ejercicios concretos y prácticos, una vía de trabajo y de reflexión riquísima y una forma de cultura de mujeres. Ejemplos en las artes escénicas se encuentran en todo el mundo: desde el Magdalena Project, aquí presente, hasta la Fortaleza de la Mujer Maya, (FOMMA), de Chiapas, (México), pasando por la compañía peruana Yuyachkani, promotora del Festival Internacional de Mujeres Creadoras, en Lima. Pero los ejemplos de sororidad no constituidos formalmente son ingentes.





Una estrategia clave  
en el análisis de la  
creación de mujeres  
es la sororidad: la  
creación de espacios,  
reales y/o simbólicos,  
de intercambio,  
colaboración y  
cooperación fructíferos  
entre mujeres.

### La red y la agenda

Creo en la sororidad, no como estado “natural”, pero sí como condición fundacional de la cultura de mujeres, porque lejos del viejo y siniestro tópico de la enemistad entre mujeres, la existencia de una red de apoyo, cooperación y respaldo ha existido y existe en muy diversas formas y expresiones: haciendo arte, tejiendo sociedad, cultura y política. Para que las mujeres no sean ese aspecto irrelevante en el progreso del que nos hablaba en este Encuentro Jesusa Rodríguez.

Pero es importante reconocer que la creación y sostenimiento de esa red requiere un esfuerzo descomunal, generoso y nada evidente. Las mujeres noruegas fueron capaces en su momento de llegar a acuerdos de sororidad en favor de una mayor presencia de las mujeres en la vida política, llegando a consensos que estaban por encima de los partidos políticos a los que pertenecían. No eran mujeres de partidos conservadores, moderados o progresistas, eran mujeres que estaban unidas para conseguir que la política de su país fuera más plural y no un espacio de unas

pocas *súper mujeres*. Algo se está moviendo en la vida social italiana, y han sido las mujeres las que están exigiendo a la clase política, más ética y menos botox. Y tal vez, las mujeres de otras sociedades, de otros países, como España o México, puedan tomar estos caminos...

Creo en una cultura que ha sido práctica antes de ser teoría o discurso. No en vano, cuando le preguntaba en una entrevista a la autora y feminista española Lidia Falcón por la noción de cultura de mujeres, me hablaba de una cultura de la solidaridad, del apoyo mutuo; una cultura que ha permitido que muchas mujeres sobrevivieran a las penurias de las guerras, de las desigualdades, del extenuante trabajo en la fábrica y en el campo.

Pero para que esa sororidad sea realmente fáctica y transformadora, además de generosidad y diálogo, además de capacidad para llegar a lo común desde la diversidad, se requiere un verbo que cita Marcela Lagarde de los Ríos y que me permito incluir aquí: *agendar*. Agendar significa establecer prioridades, llamar las cosas por su nombre y no perderse en los laberintos de las reuniones interminables, no productivas y paralizantes, en las discusiones bizantinas. Porque como decía una pancarta sufragista de principios de siglo, “Por el camino del poco a poco se llega al valle del nunca jamás”.

Este es, me temo, uno de los lastres más severos de la cultura de mujeres y de la historia reciente del feminismo español. Se han perdido muchas batallas, muchas energías y muchos saberes por no saber hacer frente común. La acepción de la filósofa Victoria Sন্দón feminismo holístico, me parece un camino de trabajo y de futuro.

### El génerolecto

La creación de redes y la valoración de la pertenencia a éstas, es una de las características más destacadas desde la sociolingüística cuando se aborda la noción del génerolecto, o estilo discursivo relacionado culturalmente con el género. Para Victoria Sau (2002: 119) el génerolecto va a



*"Soles en la sombra", de Estela Leñero. Cía. Nacional de México.  
Encuentro de Guanajuato.*

ser importante en el modo en el que las mujeres se comunican con su entorno:

Desde el génerolecto (...) el mundo se ve como una red de relaciones interpersonales en el que la persona está inmersa. La meta general es establecer lazos interpersonales fuertes y duraderos. Lo que más se valora: las conexiones. Se teme el aislamiento y la soledad. El acercamiento afectivo y la intimidad con el otro/a es uno de sus valores más preciados. En caso de conflictos interpersonales se tiende a la conciliación y/o al disimulo. Esto tiene el inconveniente de llevar al distanciamiento, en ocasiones, para evitar el conflicto de frente.

¿Cómo se desarrolla el génerolecto? ¿Dónde aparece? Suzanne Romaine considera que las diferencias en el habla de mujeres y hombres se concretan en los patrones de interacción verbal,

que empiezan a definirse en los primeros años de vida, cuando niñas y niños empiezan a jugar en grupos de su mismo sexo. (Romaine, 1996: 143):

Romaine recuerda que los adultos dicen a las niñas y niños cómo tienen que hablar, cuál es el modo correcto de expresarse, y pronto los niños saben reconocer qué habla está cerca del estándar, que acaba siendo considerado "lo fino", y aquella que no lo está; aprenden que la forma en que se habla determina de forma importante la impresión que causa una persona en los otros, y detectará la diferencia entre hablar en su entorno familiar y fuera, en la escuela, o con terceros, donde expresarse siguiendo el estándar será lo adecuado.

Creo que estudiar la presencia del génerolecto en la creación de mujeres podría permitirnos una perspectiva enriquecedora, en particular cuando nos referimos a la dramaturgia. Estudiar el génerolecto en términos de presencia, competencias, límites, influencia en la fábula, en la composición de los personajes, etc., podría ser un camino

atractivo de búsqueda. No olvidemos que el personaje dramático se caracteriza, antes que ninguna otra cosa, por un principio dinámico de interacción: está en permanente relación con el otro y con lo otro.

Personalmente, la noción de génerolecto me ha permitido releer algunas de mis obras, como *Mascando Ortigas*, *Pared* o *Variaciones sobre Rosa Parks*, obras en las que todos los personajes presentes son femeninos, y enfrentan de forma decisiva cuestiones como el aislamiento, la soledad, la incomunicación y el desafío de una acción transformadora.

Y es que la cuestión radica para mí en cómo el género afecta, en una determinada sociedad, en un contexto económico, material y cultural determinado, a la vida y la creación de las mujeres. Comprendiéndolo, creo que tendremos nuevos instrumentos de conocimiento, no sólo de la cultura, cuanto del mundo.

## El teatro, espacio de resistencia

En el desarrollo y enriquecimiento de una cultura de mujeres, creo que el teatro tiene mucho que proponer. Porque las representaciones, las ficciones, como bien señalaba Fatima Mernissi en su obra *El harén en Occidente*, no pueden ser desconsideradas en un mundo y un tiempo que ha creado el concepto de realidad virtual. Porque frente a la multitud de no lugares que emergen entre nosotros –lugares de tránsito, “instalaciones necesarias para la circulación de bienes y personas”, en términos de María del Carmen África Vidal (la sala de embarque del aeropuerto, las escaleras mecánicas, los pasillos de un hotel, los ascensores, todas las fronteras)–, el teatro sigue siendo un lugar para el encuentro, la emoción y la conciencia.

El teatro sigue siendo el espacio, mítico y concreto, el escenario de las pasiones y de la política, el espacio de la resistencia. Y yo creo que hoy es un espacio potencialmente fértil para el desarrollo de una cultura de mujeres. Personalmente pondría la veleta en dos direcciones: hacia la esperanza y la sonrisa como dos patrimonios innegociables de la experiencia de las mujeres.

Quiero nombrar estas palabras, esperanza y sonrisa, con todo el respeto. En un país en el que la noción de feminicidio ha alcanzado una manifestación dolorosamente hiriente y concreta, podrían parecer una forma de escapismo o de torpe ingenuidad; y creo que el escapismo y la ingenuidad no convienen en estos tiempos a las mujeres.

Creo, un poco como mi bisabuela, que si nos han dado estos hilos y estas agujas, hay que hacer la mejor labor posible; con alegría, con pasión, con entusiasmo y si se requiere, con la mirada iracunda que citaba Amelia Valcárcel. Mis abuelas conocieron una España bombardeada y hambrienta, donde era mejor tomar un barco que quedarse, una época de un tiempo amarillo, en expresión de Fernando Fernán Gómez. Pero también han conocido otro país, con más bibliotecas y menos cárceles. Mi abuela, cuando me veía viajar, estudiar la carrera que quería –y estudié dos y un doctorado–, trabajar y escribir me decía: “Sois nuestras vengadoras”.

En Marruecos he visto a las asociaciones de mujeres enfrentarse a los patrones de sometimiento y a las doctrinas de dominación; he visto directoras y creadoras hacer un teatro iracundo, presentando el problema del género. He visto mujeres trabajando muy duro, pero también sonriendo... Y no debe extrañarnos que algunas de las voces del feminismo más importante hoy no vengan de Francia o de Estados Unidos, sino de Marruecos, de Egipto o de México.

Soy dramaturga porque creo que el cambio es posible y porque su realización debe ser presente, sin demoras. De esa esperanza hablo; de la que está en obras como *El ruido de los huesos que crujen*, de Suzanne Lebeau; *La pelote de laine*, de Fatma Zohra Zamoun; *Sarajevo mon amour*, de Jasmila Žbanico, o *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet. Obras de teatro, cortometrajes y largometrajes que representan para mí, algunos ejemplos concretos de una cultura de mujeres en la que la guerra, el abuso, las violencias no son materia secundaria, pero que apelan al derecho, esencial, de que la impunidad dé paso a la justicia, y el silenciamiento a una esperanza fundamentada en el cambio. Vengo de un país en el que nació Bernarda Alba; comprenderán que



quiera otro horizonte, real, simbólico y cultural, para mis hermanas de vida y para mis hijas.

### La escena y la cultura de las mujeres

Por eso un teatro que quiera recoger y desarrollar el patrimonio de la cultura de mujeres, tiene grandes desafíos y tareas pendientes. Entre ellas, y sin ningún ánimo concluyente, deberá atender la importancia del tiempo propio, porque si Virginia Woolf escribiera entre nosotras, seguramente hoy no sólo hablaría de la importancia de un espacio propio, abogaría por un tiempo,

intrínseco, específico, de mujeres, dado que el concepto de vida privada, como ha puesto en evidencia Soledad Murillo, tiene distintas acepciones para mujeres y hombres; advertirá de las amenazas de un patriarcado que está muriendo, sí, pero que se muere matando, y que se aferra al consumismo y al capitalismo más radical como estrategias de supervivencia. Y que se adhiere a la idea de la mujer como asalariada peor pagada, a las maquiladoras globalizadas del mundo, con más horas de trabajo por menos dinero, y a la mujer emigrante, como mujer disociada entre su familia y su salario, con el locutorio como cordón umbilical entre ambos.

Un teatro que reflexione y abogue críticamente por una cultura de mujeres –porque o es crítica y nos devuelve pensamiento y conciencia, o no será– deberá enfrentar la presión de lo que Teresa de Lauretis define como tecnologías de género: como nuestras niñas son sometidas a una persistente y tenaz presión desde los medios de lo que deben ser y como deben comportarse, ratificando una mística de la feminidad que da escalofríos. Si muchas madres y padres denuncian la presencia en las televisiones, de contenidos violentos en los programas infantiles, ¿caso no son violentas y nada inocentes estas apologías a la desigualdad?

Hace tiempo que mi relación con la televisión y las radios convencionales es la de una elegida distancia, pero no deja de sorprenderme la escasez de tiempo que se brinda a las culturas y cómo la sentimentalidad ha devenido en materia de primeras páginas y de tiempo radiofónico. Tengo entre mis propósitos el deseo de hacer una *Antología de la canción misógina* y plantearla como espectáculo. Corro el riesgo de que devenga en tetralogía wagneriana, de tanta canción del verano grosera y tanta apología barata a las violencias que conviene poner en solfa.

Un teatro que atienda la cultura de mujeres podrá estudiar las nuevas formulaciones y posibilidades de la feminidad, para poder renombrarla y habitarla con nuevas luces, con nuevas acepciones, sin que ésta sea lo que aún el diccionario de la RAE dice que es: una forma de debilidad. ¿Habrà llegado ya el momento de dudar de este persistente alegato a



© Pia Siliceo Trueba

*Bernarda Trueba y Amaranta Osorio,  
promotoras del Encuentro.*

la androginia, dominante durante los noventa? ¿Podremos desprendernos de la culpa y del peso inútil y paralizador de los victimismos? ¿Será la hora de preguntarnos por qué tantas mujeres no han querido ser observadas en el espacio público como mujeres, sino como profesionales, evidenciando la inquietante imposibilidad para ellas mismas de ser ambas cosas a la vez? ¿Quién da la vez?

Estoy pensando, como ven, en una cultura y en un teatro que comprenda y atienda más la oportunidad para la participación y la construcción en común que para el individualismo, que nos devuelva la afirmación

del humanismo y de la empatía con el que sufre. Porque la lucha contra la injusticia, la opresión, la desigualdad, no pueden ser tarea y cometido exclusivo de las mujeres; es de todos los seres humanos. Y todos y todas están invitados a construirla.

Esa es la cultura a la que pertenecen las mujeres a las que admiro y a las que quiero. Esa es la cultura a la que querría gustaría contribuir, una cultura sustentada en el principio de sororidad, porque es, en sus raíces y su proceder, una verdadera cultura democrática y sostenible y porque representa para mí el mejor proyecto de lo humano •

## BIBLIOGRAFÍA

CORDONE, Gabriela (2008): *Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*. Lausanne. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

DIDIER, Béatrice (1981): *L'écriture-femme*. Paris. Presses Universitaires de France.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2006): *Pacto entre mujeres. Sororidad*. Madrid, 10 de octubre. Departamento de Comunicación. Coordinadora Española para el Lobby Europeo de Mujeres. Documento de Pdf. [www.celem.org](http://www.celem.org)

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (2010): "Algunas consideraciones sobre la capacidad de vivir en equidad: propuestas desde la creación".

BARRIOS, Olga (ed.) *La mujer en las artes visuales y escénicas*. Madrid. Ed. Fundamentos. Pp. 201-214.

MURILLO, Soledad (2006): *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid. Siglo XXI.

ROMAINE, Suzanne (1996): *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Barcelona. Editorial Ariel.

SAU, Victoria (2001): *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona. Icaria.

SIN FIRMA (2007): *Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011)*. Ministerio de Igualdad. 115 pp. Documento de PDF

VV.AA. (2006): *El papel de la mujer en la economía española*. Pamplona. Fundación Caja Navarra.



MUJERES EN ESCENA

*Jill Greenhalgh, Julia Varley y Patricia Ariza en Guanajuato.*

Magdalena Project en Guanajuato / 2

# Maestras en el Magdalena Project

Nieves Mateo<sup>1</sup>

**La colaboración entre el Encuentro 7 Caminos Teatrales y la Red Magdalena Project, el pasado julio, ha sembrado en Guanajuato (México) las valiosas semillas de otra mirada hacia el universo artístico de las mujeres en el arte escénico y la creación contemporánea internacional.**

**E**n Guanajuato el encuentro y mestizaje de mujeres y culturas se ha hecho posible gracias al empeño de dos mujeres, Amaranta Osorio, de Jeito Producciones, y Bernarda Trueba, de la Fundación Cervantista Alicia y Enrique Ruelas, que tuvieron la osadía de proponer, en el marco de unas jornadas teóricas y universitarias, los talleres y los espectáculos del Magdalena Project a los jóvenes mexicanos alumnos de artes

escénicas. La singular mirada de las maestras de esta red internacional, presentes siempre en foros, festivales y encuentros que se celebran en

<sup>1</sup> La actriz Nieves Mateo participó en el Encuentro 7 Caminos Teatrales / Magdalena Project con el espectáculo *Espejo quebrado*, del autor mexicano José J. Vázquez, con dirección de Joan Soler. También ofreció la conferencia "Interpretación y compromiso en arte escénico contemporáneo: la violencia de género en *No más lágrimas*, de Marías Guerreras".

Las tres grandes  
maestras, fundadoras  
del Magdalena Project,  
Jill Greenhalgh, Julia  
Varley y Patricia Ariza,  
coincidieron en señalar el  
trasfondo de la violencia  
como el tema que  
reveló este encuentro.

todo el mundo, se revela y transmite con energía y sin rubor o ingenuidades. Las tres grandes maestras en Guanajuato y fundadoras del Magdalena Project, Jill Greenhalgh, Julia Varley y Patricia Ariza, con denominación de origen “primera generación Magdalena”, coincidieron en señalar el trasfondo de la violencia como el tema que reveló este encuentro. Y como siempre, ofrecieron tanto sus trabajos escénicos como talleres que transmiten su magisterio y lo expanden, y expresaron sus poéticas y propuestas estéticas en el espacio de las conferencias.

### Jill Greenhalgh

La artista Jill Greenhalgh lleva ocho años trabajando sobre el tema de las muertas en Ciudad Juárez, específicamente en Chihuahua: “Me interesó investigar sobre las muertas de Juárez, me

parecía una situación terrible, incluso un espejo de lo que puede suceder con las mujeres en otros países. Recuerdo que cuando me enteré de la situación, entré en *shock*. Comencé la investigación y escribí una historia. Me llevó tres años tratar de entender qué sucedía y proponer en una pieza teatral una respuesta, algo sobre esta situación. Luego la presenté en Ciudad Juárez y en Tijuana, por su condición de frontera”<sup>1</sup>. En Guanajuato, Greenhalgh impartió un taller y demostración final con este contenido; *The acts* parte del feminicidio que ocurre en la frontera entre México y Estados Unidos. Trata de examinar las implicaciones políticas y estéticas de las consecuencias de las opresiones socio-sexuales que son una realidad brutal para mujeres en todo el mundo. Formaron parte de su taller muchas actrices provenientes del norte del país entre las que se encontraban integrantes del grupo Danzarena, que ofreció la “performance” *Mejor desnudos*.

### Julia Varley

La actriz Julia Varley tiene un espacio propio en el teatro internacional; compañera de Eugenio Barba y fundadora junto a él del Odin Teatret, participa de la Red Magdalena y es la creadora y editora junto a Geddy Anisksdal de la revista *The Open Page*; junto a Barba, participó en la primera edición de 7 Caminos Teatrales y lanzó la propuesta de organizar un festival de mujeres. Su magisterio transita entre la creación de un universo propio de voces y personajes y el dominio de la técnica del arte del actor<sup>2</sup>.

En el Teatro Cervantes de Guanajuato representó *Matando el tiempo (17 minutos de la vida de Mr. Peanut)*, un clásico de su repertorio. Es un divertimento para niños desde los cinco hasta los cien años, con música de jazz y la cabeza de

<sup>1</sup> Declaraciones incluidas en el artículo *Mujeres de rojo*, de Jill Greenhalgh, publicado en la revista *Tablas*, con motivo de la celebración del primer Festival Magdalena en Santa Clara (Cuba) en enero de 2011.

<sup>2</sup> Con motivo de la visita del Odin Teatret al Festival Madrid Sur, Nieves Mateo realizó una entrevista a Julia Varley, “En las tripas de la creación”. Ver *Primer Acto* n° 321, Madrid, 2007, pp.87-91.

calavera con frac que se transforma en viajante de negro, luego en ama de casa de rojo, y la deslumbrante esposa de blanco, con el *Ave María* de música que nos lleva al cielo del juego, al paraíso de la imaginación.

### Patricia Ariza

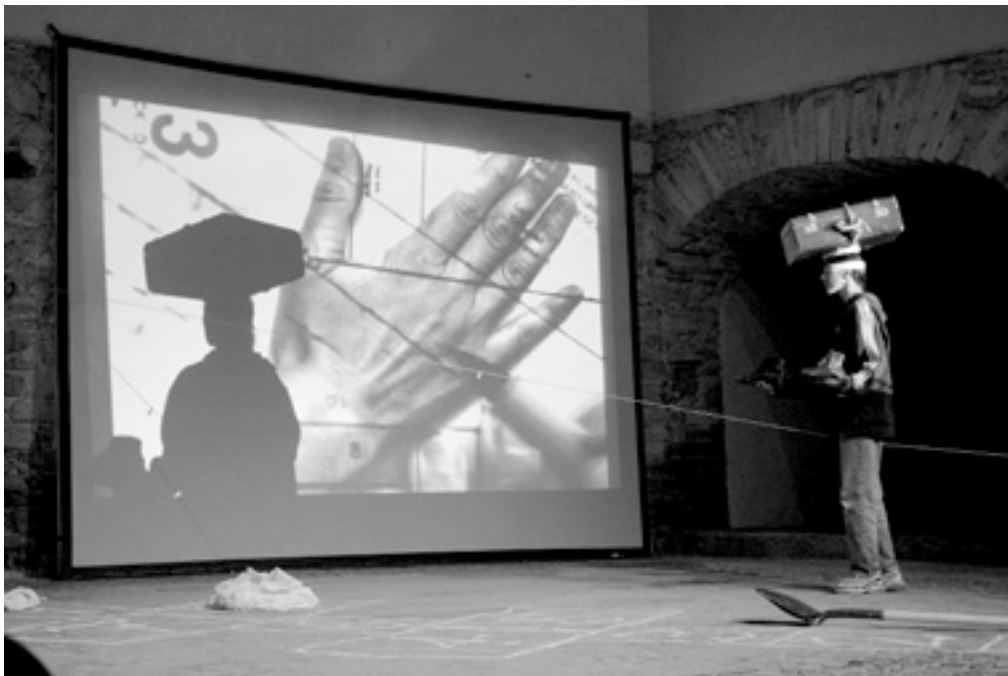
Patricia Ariza es uno de los referentes de la Red Magdalena en América Latina. Su aportación al Encuentro es el taller con objetos de presentación, *Pasarela*, un espectáculo que aborda los derechos humanos de niños, mujeres, adultos mayores de capacidades diferentes. Ariza junto a Carlos Satizábal, trabaja con actores y no actores, y durante el taller, indagaron en experiencias duras y difíciles, para compartirlas con el público, a modo de pasarela: un desfile por las dificultades y miserias de la condición humana, de la mano de la “Catrina” tan mexicana. Relata Ariza que este es

un taller que ha realizado en otros festivales, pero que su experiencia en México, ha sido impresionante, resaltando los contenidos violentos de la sociedad del país y su abordaje.

### Violeta Luna

La actriz mexicana Violeta Luna, afincada en San Francisco, EE UU, combina el teatro y la *performance*, donde combate, de manera permanente, estereotipos y etiquetas adjudicadas a los inmigrantes. En su solo *Apuntes sobre la frontera*, una *performance* interactiva basada en el *Tríptico de la frontera*, proyecto del colectivo Secos & Mojados, asistimos al doble relato de una inmigrante.

El relato en vivo y en directo del cuerpo de Luna en tránsito por las acciones simbólicas de un ser enfrentado al hecho de integrarse y adoptar todas las obligaciones del país de acogida; y al relato documental de la voz e imágenes





En *Apuntes sobre la frontera*, la mexicana Violeta Luna pide al público que le vaya imprimiendo en diversas partes de su cuerpo semidesnudo sellos con las etiquetas *immigrant*, *criminal*, *ilegal* y *terrorist*.

grabadas del contexto real de la inmigración. Una de las acciones en directo más potente es cuando Violeta pide al público que le vaya imprimiendo en diversas partes de su cuerpo semidesnudo sellos con las etiquetas *immigrant*, *criminal*, *ilegal* y *terrorist*.

Pude experimentar en primera persona la inteligencia y capacidad de esta artista, en su taller de *performance* e intervención del espacio público *El cuerpo, territorio y frontera*, que impartió en el marco del festival, que indagaba en nuestro cuerpo como territorio de creación; el cuerpo de la mujer como expresión de la violencia o el ejercicio del poder. Una de las sesiones tuvo lugar en el mercado municipal de la ciudad de Guanajuato, con las acciones, provocaciones e intervenciones de los alumnos y artistas integran-

tes del taller, y queda en mi memoria como un recuerdo imborrable.

### Estela Leñero

La dramaturga Estela Leñero es la autora de la obra *Soles en la sombra* que representó la Compañía Nacional de Teatro de México con dirección de Claudia Ríos en el Teatro Principal de Guanajuato. Tres mujeres, protagonistas de una apasionante y difícil revolución mexicana, recorren desde los convulsos años porfirianos hasta la muerte de Ricardo Flores Magón, en 1922. Con las actuaciones de Luisa Huertas, Mariana Giménez y Emma Dib, la obra retrata las vivencias de estos personajes femeninos inmersos en el movimiento anarquista que dio origen a la revolución de 1910, Juana Belén, María Talavera y Leonor Villegas, quienes, sin haberse conocido en la vida real, en esta propuesta escénica entrecruzan sus vidas para mostrar la participación de la mujer en las luchas democráticas del siglo XX.

Leñero también dirigió un taller de escritura dramática y ofreció la conferencia “Dramaturgas mexicanas del siglo XX en dos tiempos”, en el Teatro Principal de esta ciudad. En ella, señaló que la mujer mexicana vive en un mundo dual, donde el desarrollo ideológico y cultural puede ser comparable al de un país del primer mundo, pero su realidad la enfrenta cotidianamente a un nivel de injusticia social y cultural evidentes: “Para las mujeres dramaturgas, entonces, el escenario se convierte en un espacio de libertad y esperanza, de realidad y sueño, de experimentación y avance”, expresó. Señaló que clasificar la dramaturgia de las autoras en el México actual es una tarea imposible. La pluralidad como cualidad fundamental de las escritoras de fin de siglo hace que el panorama teatral mexicano sea rico en propuestas. “Más que una agrupación lineal, nos encontramos con un mosaico diverso de formas de hacer teatro”.

### Jesusa Rodríguez

Jesusa Rodríguez, la emblemática maestra del cabaré en México, creadora junto a su compañera

Liliana Felipe del café-teatro *El Hábito*, ofreció un taller sobre este género, que para ella es hijo de la farsa, “a la que se le ha calumniado como género menor”. “Yo creo, apunta Jesusa, que lo más importante del ser humano es que se ríe y eso sucede desde el origen del homo sapiens, al cual yo llamaría *homo ridens*.”

Rodríguez reivindica la risa como forma de lucha y en la sesión de demostración de su taller en el Teatro Principal todo el público reía a carcajadas con la ironía y el sarcasmo de una artista que mejor conoce la idiosincrasia del pueblo mexicano. En el espacio de su conferencia, Rodríguez entabló un diálogo con el patio de butacas. Su provocación comenzó hablando de la violencia hacia las mujeres poniendo el ejemplo real de la realidad guanajuatense: una mujer que es violada no puede abortar, porque la ley la penaliza. Lanzó un mensaje de consciencia para tratar de cambiar esta ley injusta en la ciudad de Guanajuato; una ciudad donde hace unos diez años se multaba a las parejas que se besaran en la calle. Resaltó la necesaria labor en la que lleva inmersa en los últimos años de trabajo con los colectivos rurales e indígenas del país: “Me parece que el teatro social que llega a las comunidades rurales, el que empieza a moverse por otros caminos, ese el arte que a mí me interesa más. Pienso que se ha invertido la situación, porque ahora los laboratorios están en los recintos escénicos y el verdadero teatro está en las calles, zonas rurales y en los pueblos”, aseguró Jesusa Rodríguez.

### Mercedes Hernández

La actriz Mercedes Hernández impartió el taller *Iniciación al Arte Milenario de Contar Historias*. Para ella, el cuento como género no sólo tiene su génesis en la tradición oral, en lo que nos contaban los abuelos, sino en los recuerdos: “en su forma oral, el cuento es una combinación entre teatro y literatura, pero no en la forma de la dramaturgia, no del teatro escenificado, sino de la oralidad. El cuento es una recreación de la palabra que involucra la imaginación, el tono de voz, la memoria, la presencia del narrador mismo, no es la radio ni un libro, sino una persona contándote a los ojos

y viendo tu reacción”. Maestra de narración, nos contó en el patio de las Catacumbas su *Geografía personal*, delicioso recorrido por la memoria de su infancia, de los ritos y costumbres de la tradición mexicana, hechos propios.

### Disciplinas orientales

La bailarina Natsu Nakajima, considerada como fuerza primaria del butoh, ofreció en el Teatro Cervantes, su espectáculo *Demostración*. A sus 68 años, esta maestra japonesa insistió en que fue su maestro Hijikata Tatsumi, el organizador del movimiento quien investigó sus técnicas y a partir de las danzas clásicas orientales, plasmó las suyas propias creando su vocabulario butoh. Elizabeth de la Roza, de Singapur, ofreció el *Taller Kalaripayattu and Composition Work*, trabajando la estructura del proceso del entrenamiento del actor y usando un arte marcial antiguo, del Sur de la India llamado Kalaripayattu, que dota de diferentes técnicas para el trabajo creativo. Junto a la mexicana Eugenia Cano directora de Kalipatos, han presentado *Sita*, un performance con el público a cuatro bandas, basado en la vida de la bella Sita creada en el *Ramayana*, una de las obras más antiguas de la India, y la singular mirada contemporánea de las tres actrices que la reinterpretan.

### Itziar Pascual

En Guanajuato, mi amiga, compañera y maestra Itziar Pascual impartió el taller de dramaturgia y escritura dramática “La Comedia de las Mujeres”, en el que plantea el género de la comedia como una forma de inteligencia y comprensión del mundo. Su conferencia *Cultura de mujeres, mujeres de cultura*, que abre este dossier, inauguró el Encuentro 7 Caminos Teatrales; Pascual se emocionó y nos emocionó en su expresión de un relato y una mirada tan personal y al tiempo, tan catártica, reclamando la voz de las mujeres en la creación del patrimonio cultural, reforzando el camino para nuestra responsabilidad y protagonismo en el presente, pasado y futuro •

25 años del Magdalena Project en Cardiff

# Una mirada hacia la Red

Marisa Napolini<sup>1</sup>

**La artista y periodista brasileña Marisa Napolini escribe esta reflexión personal sobre la Red Magdalena Project a partir del encuentro celebrado en Cardiff (Gales), con el lema “Challenge and Legacy” (Desafío y Legado), con motivo del 25º aniversario de la red. Maspolini es la coordinadora general del encuentro / festival Vértice Brasil, en Florianópolis, región de Santa Catarina (Brasil), un evento nacido para visibilizar una versión brasileña del Magdalena Project, la red internacional de mujeres en el teatro contemporáneo creado en 1986 por la actriz y directora Jill Greenhalgh en Gales.**

**D**el 16 al 21 de agosto de 2011 tuvo lugar en Cardiff (Gales), el 25º Encuentro Magdalena “Desafío y Legado”, en conmemoración de los 25 años del proyecto Magdalena. Además de las actividades que tienen lugar habitualmente en cualquier encuentro / festival Magdalena alrededor del mundo, como talleres, mesas redondas y *performances* / demostraciones del trabajo, en este encuentro tuvimos el placer y la oportunidad de reunir a tres generaciones de Magdalenas (inclusive algunas veteranas que andaban algo alejadas en los últimos tiempos), para repensar, discutir, proyectar, colaborar y sobre todo, conmemorar el hecho de que además de completar el cuarto de siglo de existencia, la Red Magdalena está llena de energía para permanecer viva y activa. Prueba de ello es su presencia en numerosos países de todos los continentes y el deseo de muchas mujeres de ampliar sus actividades. En Gales, Turquía fue elegida para canalizar los esfuerzos para visibilizar la creación de un evento Magdalena en Estambul en un futuro próximo.

Estar en el país de Gales en este encuentro provocó sensaciones muy particulares. Ciertamente desencadenó en todas nosotras el rescate de memorias subjetivas –y también colectivas– de los últimos 25 años. Así como al preguntarnos “¿dónde estabas el 11 de septiembre de 2001?”, casi todo el mundo se acuerda y sabe responder, me puse a pensar dónde estaba yo y qué hacía, cuando 36 artistas mujeres se reunían en Cardiff en agosto del 86 para fundar una organización

---

<sup>1</sup> La autora de este artículo, Marisa Napolini, es productora, actriz, docente y periodista cultural. Se licenció en periodismo, en análisis de movimiento por Laban / Bartenieff Institute de Nueva York, e hizo maestría y doctorado en arte escénico. Estudió teatro en Francia e Italia. Integra el colectivo BAOBAH estudios de de auto-creación. Firma una columna semanal en el periódico *Diário Catarinense*. Publicamos su trabajo en traducción del portugués de Brasil realizada por Nieves Mateo.



© Pia Siliceo Trueba

Taller de creación de Jill Greenhalgh en Guanajuato.

que años más tarde se tornaría una referencia importante para mí.

He aquí, que caminando una mañana fría y cenicienta por las calles vacías de Cardiff, tuve un *flashback* inusitado y recordé que hacía exactamente 25 años caminaba por una calle parecida de un barrio londinense en dirección a mi trabajo. En aquella época daba mis primeros pasos en dirección a mi “profesionalización” (o lo que significaba decidir si quería hacer de aquello mi vida) y estudiaba en París, en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático (aprovechando una beca que me fue concedida y esperando una oportunidad para hacer lo que realmente deseaba, que era una temporada en el Théâtre du Soleil). Mientras esperaba el inicio de las clases, fui a visitar a unos amigos y ganar algún dinero en Londres. Entonces me di cuenta que mientras yo me debatía por sobrevivir y estudiar teatro en las condiciones posibles para una estudiante sudamericana en Europa, en la plenitud de mis 20 años, las primeras Magdalenas se reunían a apenas dos horas en coche y daban inicio a un

proyecto con el cual, de manera absolutamente inconsciente, yo me identificaba. Menos mal que el mundo da vueltas y podemos coger las oportunidades que pasan de nuevo.

### La experiencia de Cardiff

En Cardiff éramos más de 100 artistas de 28 países distintos, viviendo el típico ritmo alucinado de los encuentros Magdalena. No había tiempo para nada que pudiera parecer ocio. Aún así, encontramos tiempo para la conversación y la creación de nuevas amistades. La fiesta final del último día del encuentro fue una oda a la alegría y al placer de estar juntas; también fue extremadamente divertida la presentación de muñecos hecha por un equipo de actrices escogidas a dedo por Deborah Hunt. Además del talento, tenían en común la inexperiencia de las elegidas en la construcción y manipulación de muñecos, lo que hizo todo más interesante.

Me quedé una semana más participando con Jill de un proceso creativo basado en el tema

En Cardiff, el Proyecto Magdalena reunió a un centenar de artistas de 28 países. Veinticinco años después de su fundación, las células de la red se multiplican, amplían y fortalecen sus conexiones.

Daughter (o Dohter, en el inglés arcaico, como prefirió Jill), que involucró a un grupo de *performers* de varios rincones del mundo. Por lo tanto, en vez de una, viví dos semanas muy intensas y transformadoras y volví a casa llena de tareas, entre ellas perseguir la viabilidad del próximo festival Vértice, en julio de 2012.

Participar en un evento Magdalena siempre funciona para mí como un respiro vital (lo que parece contradictorio, dado el intenso ritmo de las actividades). Me doy cuenta de que son las relaciones lo que efectivamente alimenta mi amor por el teatro y mi práctica teatral. De vuelta a Brasil, reencontrar a mis compañeras y compartir los recuerdos recientes es una forma de reforzar de inmediato los lazos que nos unen y continuar sembrando nuestros caminos, buscando nuevas estrategias de supervivencia en nuestro arte de forma colectiva.

### La horizontalidad de la red

He pensado mucho en los varios sentidos de una organización en red, y en particular en la organización de la Red Magdalena, buscando entender

cuáles son las fuerzas que tornan las estructuras en red tan poderosas y revolucionarias en el mundo contemporáneo. Escuché algunas veces hablar a Jill Greenhalgh sobre la estructura horizontal en la base del concepto de la Red Magdalena y de sus tentativas de dislocamiento del centro de decisión y poder. También he leído acerca de las dificultades provenientes de esta descentralización y aparente disolución de la dirección. Las dudas, angustias y hasta el cansancio que surgen en este contexto me parecen ser los propios del formato experimentado (el de la red), y lejos de ser una forma más amena o más fácil de coordinar un proyecto de esta envergadura, exige no sólo talento y capacidades particulares, sino también un tipo de refinamiento que no encontramos en estructuras verticales.

La horizontalidad a la que Jill se refiere es una característica de las organizaciones en red en contraposición a la estructura piramidal, y es en parte lo que las define. En este tipo de estructura sus integrantes se ligan horizontalmente a los demás, resultando en una malla de múltiples hilos que se puede expandir indefinidamente sin que ninguno de sus nudos sea considerado principal o central. En una red todos sus integrantes son sujetos autónomos que participan por propia motivación, y no por obligación o jerarquía. Lo importante de la red es la distribución de responsabilidades. Más que la presencia de un “jefe”, existe un deseo colectivo por cumplir un objetivo común<sup>1</sup>.

Al terminar el encuentro realizado en País de Gales en 1986, que dio inicio al Proyecto Magdalena, las participantes dejaron claro el deseo y la necesidad de darle continuidad. Veinticinco años después las células que constituyen la red se han multiplicado, se han creado nuevas articulaciones, se ampliaron los flujos de conexiones, se fortalecieron recíprocamente y, de esta manera, fortalecieron el propio conjunto.

<sup>1</sup> WHITAKER, Francisco. *Rede: uma estrutura alternativa de organização*. Revista Mutações Sociais. CEDAC, Rio de Janeiro, março/abril/maio, 1993.



Para mí, lo más importante es pensar que los nudos de la red son las organizaciones, los eventos, los equipos, etc. Y las líneas son las relaciones entre estos elementos que se crean. Las líneas son más importantes. La red se ejerce a través de la continua implementación de las conexiones: sólo puede existir la medida en que se están estableciendo conexiones. No hay conexión, no hay red. Cada evento sirve como un facilitador de nuevas conexiones. Y mientras más conexiones, más compacta, coherente y orgánica es la red.

### Legado y futuro

Al hablar sobre el legado y el futuro del Proyecto durante el Encuentro Vértice realizado en 2010, Julia Varley dijo que el Proyecto Magdalena es el espacio creado entre los hilos de la red, el vacío del espacio. Que cada una debería colocar en ese espacio vacío aquello que precisa en el momento. De acuerdo con ella, la comprensión del legado, sólo se da si la persona comprende lo que es importante para sí misma, para su trabajo. Y finalizó enfatizando que “todas tienen que hacer lo máximo posible. Ni más ni menos, sino lo máximo”.

En Brasil estamos intentando hacer algo que tenga sentido para nosotras, que sea importante para nuestro trabajo. Creemos que tal vez, de ésta forma, nuestra contribución tenga sentido y pueda ser importante también para otras personas, y sinceramente espero que estemos dando lo máximo de nosotras mismas.

En Cardiff, así como en otros encuentros Magdalena, tuve la sensación de que durante algunos días vivimos en una isla protegida en la

que la apertura de las fronteras interpersonales e interculturales era condición y consecuencia de nuestro trabajo artístico. Creo que la Red Magdalena ha logrado, en el transcurrir de su existencia, sedimentar un tipo de organización que nos permite tomarnos un “respiro” del mundo real y, tal vez por eso, nos sentimos tan aprovisionadas, reenergizadas, estimuladas, inspiradas para seguir con nuestro trabajo (a veces de forma extremadamente aislada) y para continuar alimentando el crecimiento de la red.

Mi inicio en el universo “profesional” del teatro fue marcado por incontables dificultades en las relaciones interculturales. Es como mínimo reconfortante –yo diría que maravilloso– que a día de hoy encuentre tanta comodidad y receptividad en un proyecto marcado por el diálogo entre artistas de culturas diversas (de naciones y lenguas) que propone una dinámica interna que funciona como un oasis en medio del desierto de relaciones rotas, conflictos étnicos y fronteras cerradas en el mundo que habitamos.

Me acuerdo de una frase que escuché a Violeta Luna, artista mexicana, en el mes de julio en Guanajuato, México: “en el mundo globalizado, las fronteras se abren para los productos y se cierran para las personas”. Entonces me doy cuenta que dentro del Proyecto Magdalena las fronteras están abiertas para las personas, que creamos un ambiente de vínculos (y oportunidades de cambio) que raramente encontramos en otros lugares. Si no hubiera otra razón, esto sería suficiente para luchar con todas nuestras fuerzas para su continuidad, para alcanzar los 50 años en pleno apogeo. Pero hay muchas más razones... ●

---

La Red Magdalena ha logrado sedimentar una organización que nos permite tomarnos un “respiro” del mundo real y, tal vez por eso, nos sentimos tan aprovisionadas e inspiradas para seguir con nuestro trabajo.

Las Poderosas de Guatemala

# Aullidos de contrapoder

Laura Corcuera

**Después de su homenaje y su participación en el XV Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, en el FIT de Cádiz, Las Poderosas Teatro llegaron a la Casa de América de Madrid el pasado 4 de noviembre, dentro de la muestra 'Enredados', de la Red de Centros Culturales de España. Ni un alfiler cabía en el anfiteatro que acogió este trabajo teatral cuyo título lleva el mismo nombre que el grupo.**

**L**as Poderosas, creación hecha por mujeres guatemaltecas, merece una especial atención por parte del gremio teatral, pues forma parte de esos proyectos escénicos estructuralmente diferentes a los montajes que vemos en circuitos comerciales e incluso alternativos.

Durante una hora presenciábamos una sucesión dinámica de escenas teatrales que sobrepasan lo testimonial y el propio teatro documento. Adelma Cifuentes, Eva Monzón, Telma Ajín, Telma Sarceño, Rosa García, María del Carmen Navarro, Lesbia Téllez –y los hijos de varias de ellas, María, Melani, Javivi, Ale, Emanuel y Ricardo– interpretan unos hechos reales, sus propias vivencias de violencia, pero las presentan sin titulares, sin miradas dramáticas ni espectaculares, sin cifras. “Quiero hablarles de las mujeres de mi familia, porque nuestra fuerza viene de ahí”, dice Eva Monzón, hija de Adelma.

La obra comienza con una entrada de todas las Poderosas y sus hijas e hijos. Recuerdan cómo se embarcaron en este proyecto: empezando con un documental, viendo actuar a las mujeres ixiles en la montaña, decidiendo el nombre del grupo (Teatro Vómito, Rata de dos patas, Te estoy hablando a ti, inútil, Las Demonio Colorado... ¡¡Las Poderosas!!)

Después, empezarán los relatos de cada mujer. Lesbia Téllez mima el planchado de camisas mientras la voz de Rosa por el micrófono habla: “Tenés que lavar los uniformes... Lava los trastes, lávalos bien, hazle la cena. Tenés que ir al súper... Tenés que pagar la renta, que te van a echar de la casa. Tenés que cuidar a tus hijos... Ponete elegante...”. Lesbia grita contra la voz (la de un sistema, la de un marido, la de otras mujeres, la suya propia...), destroza una radio contra el suelo y ve con sus hijos a una luchadora mexicana en



© Casa de América

*Las Poderosas Teatro en Madrid.*

la tele. Lesbia se convertirá en combatiente de lucha libre mexicana, con máscara y capa, y en tres sucesivos combates contra esta voz, que son el eje de la obra, se declarará campeona del mundo.

Adelma habla de su brazo amputado y de un duro proceso de denuncia judicial a su marido, culpable de la amputación; se ríe con el público de sus amenazas y de las presiones para que no saliera más de su casa. María del Carmen explica cómo de ser la psicóloga de Las Poderosas pasó a ser parte del grupo de teatro y a cambiar el estado de las cosas: “Y vos que me dejaste queriéndote tanto, ¡comé mierda!, Y vos, que me quitaste el trabajo que me gustaba tanto, con el que me identificaba con las mujeres, ¡comé mierda! Y vos que traicionaste y lastimaste a mi hija, ¡comé mierda!, Y todos los que me deben algo coman mierda. Y ustedes (al público) ¡Ustedes no... Ustedes, oléeee!

Por su lado, Telma Sarceño cuenta que sustituye a Rina Najarro, actriz y fundadora de Las Poderosas que falleció de cáncer hace unos meses y a quien está dedicada la obra. El niño Emanuel hace de Firulais, un perro que sirve y ladra a su dueña Telma: “Te pensás que ladrando sale esto? ¿Y cómo ladro? ¿Como si estuviera la luna? (Firulais sigue ladrando, sin parar hacia la luna. Telma

lo imita, primero tímidamente, luego con más fuerza. Las Poderosas se van acercando. Todas terminan aullando).

### **Autodefensa teatral**

Las siete Poderosas enuncian una respuesta individual y colectiva ante la violencia física, psicológica y simbólica, personal, intrafamiliar e institucional, contra las mujeres. Pura autodefensa teatral. Sus gritos no caen en el morbo ni en el dramatismo. Todo lo contrario. Son gritos incómodos que abren ventanas y reafirman identidades. Aullidos de contrapoder elaborados con las herramientas básicas del teatro, sin técnica depurada, sin bagaje profesional. Y también sin didactismos.

La risa y la comicidad (armas más difíciles de usar y también más efectivas) bañan este trabajo peleón y poético. Son muchas las escenas donde la carcajada brota de todo el público, como cuando las niñas cantan *Rata de dos patas*, de Paquita la del Barrio, e invitan al niño a sumarse a ellas. El papel de las hijas y los hijos es muy importante en este trabajo, como proyección de un mundo futuro que debe ser diferente, como ejemplo de crianza, de transmisión de valores y de saberes.

Aquella noche en Madrid, Las Poderosas hicieron que el teatro cobrara de nuevo su sentido ritual. Y el público compartió su cariño y vitalidad entre lágrimas y risas. Algo había pasado allí. Después de la obra, las actrices hablaron y respondieron a preguntas y comentarios del público. Para ellas, como dijeron, es muy importante recoger la opinión de su audiencia.

### Un teatro pobre e inteligente

A partir de la filosofía del teatro de grupo, con un proceso colectivo y horizontal de creación escénica, su trabajo configura nuevos horizontes que arrinconan sin miramientos la victimización, la lástima y la pena. “Trabajar con Las Poderosas es escuchar sus voces fuertes y solidarias sobrepasando el dolor y riendo hasta las lágrimas que limpian. Ha sido descubrir que todas somos

niñas, abuelas y adolescentes dispuestas a entrar en un juego teatral o a desaprender y aprender, a limpiar y construir, a escarbar en la vida y en la escena”, escribió Patricia Orantes, codirectora del trabajo junto al dramaturgo Marco Canale, “la poderosa barbuda.”<sup>1</sup>

Las Poderosas hacen un teatro pobre e inteligente, sin artilugios escenográficos, sin grandes dispositivos técnicos, sin vestuarios elaborados, ni maquillajes. La contundencia de esta dramaturgia colectiva reside en su sencillez, en unas palabras propias y auténticas que relatan vidas propias. Hecha sin pretensiones, su obra es rica, hermosa y profunda por la vitalidad de las actrices, por la necesidad de

<sup>1</sup> Nota de Redacción. Ver el proceso creativo de Las Poderosas y el panorama de los teatros de Guatemala en las entrevistas con Marco Canale, (*Primer Acto* n° 336, V / 2010, pgs. 90-97) y con Patricia Orantes (*P. A.* n° 339, III / 2011, pgs. 154-162).



contar cosas con absoluto conocimiento de causa y de encontrar un lenguaje escénico a la altura de su conflicto.

En el verano de 2010 compartí con este grupo de mujeres -que hacen más que honor a su nombre teatral- una sesión de trabajo en el centro cultural español de Ciudad de Guatemala. Estaban creando los primeros materiales para la obra a partir de entrevistas que se hacían las unas a las otras. Empezaban los

ensayos de escenas y los ejercicios que desarrollarían durante los meses siguientes para llegar a este singular montaje que hemos tenido el lujo de ver en España.

Ahora, después de su primera gira europea y combinando los talleres que realizan con mujeres de toda Centroamérica, vuelven a empezar un proceso creativo similar para montar una nueva obra que hablará de sexo y sexualidades.

## HOMENAJE DEL ENCUENTRO DE CÁDIZ

La gira española de Las Poderosas Teatro comenzó el pasado 21 de octubre, con su presentación en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Antes de su obra, el XV Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas les brindó su homenaje, la entrega de La Glo (La Gloria de Cádiz), símbolo que se ha concedido a artistas destacadas, como Patricia Ariza (de La Candelaria, Colombia) y la dramaturga argentina Griselda Gambaro.

En la entrega de La Glo, Margarita Borja, una de las coordinadoras del Encuentro, y Teófila Martínez, alcaldesa de Cádiz, coincidieron en destacar la valentía y la fuerza de Las Poderosas para expresar su voluntad de vivir y de luchar a través del teatro contra la violencia machista, y de atreverse a romper el silencio ante una lacra que también afecta a la sociedad española, desterrando el victimismo.

Con una notable asistencia de teatreros y teatreras, además de público aficionado, la función se celebró en el Centro de Arte Flamenco La Merced y fue acogida con aplausos en varias escenas, entre la sorpresa y la emoción que generó la inteligente teatralidad de su creación, que explotaron en una larga ovación final. En el coloquio posterior, además de preguntar sobre su proceso de trabajo y los talleres teatrales que realizan con mujeres, varias espectadoras manifestaron su alegría de recibir tanta energía. "Gracias por conoceros. Me habéis hecho feliz", dijo una teatrera chilena.

Tras su presencia en Cádiz, Las Poderosas hicieron funciones en Málaga, Sevilla, Albacete y Madrid •

J. H.

---

Información: [www.laspoderosasteatro.com](http://www.laspoderosasteatro.com)





Primera directora y por concurso

# Helena Pimenta al frente de la CNTC

Nieves Mateo

**Con una trayectoria escénica de más de treinta años, como directora de decenas de montajes de clásicos y contemporáneos, con su compañía Ur Teatro y diversos equipos de teatros públicos, Helena Pimenta ha sido elegida por su propuesta de dirección como responsable de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, CNTC.**

NIEVES MATEO.— *Desde que Ur Teatro irrumpiera en la escena madrileña —recordamos aquel ‘Sueño de una noche de verano’ en la sala Cuarta Pared— ¿cómo te has vinculado al teatro en la ciudad de Madrid?*

HELENA PIMENTA.— Es cierto que en el año 92 se produce un hito que es la llegada de *El sueño de una noche de verano* a Madrid y es como si se estableciera un puente con el trabajo anterior. Nuestra manera de trabajo en la periferia se nutría de gente diferente y muy libre en la manera de hacer; lógicamente, cuando llegamos a Madrid y se plasma lo que hacemos en el escenario, y los espectadores lo reciben muy bien, para nosotros es la confirmación de un trabajo hecho con mucho esfuerzo pero también con mucha alegría e ilusión. Esta confirmación, más allá del mareo del Premio Nacional de Teatro, que te da vértigo, supone una enorme ilusión, pero también una enorme responsabilidad, que en el trabajo artístico no sabes muy bien cómo la vas a resolver.

Ocurrió que la compañía y mi manera de hacer siempre se nutrieron de todo lo que habíamos vivido en la etapa anterior al Premio Nacional. Lo que ya era un trabajo riguroso y comprometido con el hecho teatral, se asentó y se nutrió también de un trabajo y una formación técnica necesaria y luego, creo que hemos sido siempre una gente de práctica, de experimento “in situ”; hemos experimentado con la gira, con la actuación frente al público, y todo lo hemos absorbido, todo.

Han sido 25 años como compañía a día de hoy, precedidos de otros cuantos, porque antes del 87 ya llevábamos trabajando desde el 78, yo creo que de forma muy coherente, y no por eso rígida; nunca ha sido sólo de una manera, hemos estado abiertos a otras formas de entender, hemos ido rectificando el movimiento y ha sido una compañía de creación y de gira con una gran preocupación por lo artístico, no por lo económico. El objetivo no sido mercantil, ha sido artístico, por supuesto de supervivencia, en ese sentido, y yo creo que se ha conseguido.



Helena Pimenta.

N. M.—Entiendo que tu proyecto para la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico es ambicioso y plantea novedades, ¿podrías desgranarnos algunos puntos de tu apuesta en el Plan Director<sup>1</sup> que defiendes?

H. P.—Lo primero que hace mi proyecto es respetar toda la trayectoria de la Compañía. Todos debemos estar muy orgullosos de los 25 años de la Compañía, porque con matices diferentes, con proyectos diferentes, es una institución muy sólida de nuestro patrimonio, de nuestro teatro clásico, pero no sólo como patrimonio literario sino escénico, y que ha sido muy bien impulsada y muy bien gestionada. Yo lo primero que hago en mi planteamiento es estar muy atenta a todo lo que ha sido la historia de la Compañía; después intento estar muy

consciente de lo que es el momento actual. ¿Qué significa esta compañía hoy?, ¿qué significa en el panorama que estamos viviendo, más crítico para muchísima gente, para muchos profesionales, para el trabajo artístico y cultural? Yo tengo que hacer —y estoy haciendo— un esfuerzo de comprensión de toda la situación para que algunos proyectos se caractericen por ser sostenibles, no fuera de la realidad. Que se tenga muy en cuenta a la profesión y se abra el espacio a aquella gente que lleva una trayectoria importante en el teatro clásico o a nuevos valores que se puedan formar y que estas fuerzas no se vean demasiado diezmadas por la situación crítica actual.

### El trabajo en equipo

N. M.—Tú has dirigido para la CNTC dos textos de Lope ('La dama boba' y 'La noche de San Juan' y uno de Cervantes, 'La entretenida'; conoces la casa por

<sup>1</sup> Para la consulta del Plan Director (201.–2016) de Helena Pimenta ver: <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CNT.–Pla.–Directo.–201.–2016.pdf>

“No me escabullo de ninguna responsabilidad, pero voy a fomentar, impulsar y apoyar el trabajo muy de equipo. Para mí, la compañía es como es el teatro, un trabajo en equipo.”

*dentro; ¿qué matices añades o puedes aportar al funcionamiento tanto artístico como administrativo de la CNTC?*

H. P.— Yo lo primero que estoy intentando aportar es la relación entre teoría y práctica. Es lo mismo que hago cuando dirijo un espectáculo: yo tengo previsto cómo se va a hacer, pero luego me dejo empapar por el equipo que he seleccionado para trabajar y por todo lo que va ocurriendo, para hacer de ello un trabajo muy sólido en colectivo.

Yo quiero que la compañía sea un trabajo de equipo, en cuanto a la gestión, la administración, la técnica. Por supuesto no me escabullo de ninguna responsabilidad, pero voy a fomentar, impulsar, apoyar el trabajo muy de equipo. Para mí, la compañía es como es el teatro, un trabajo en equipo. El equipo son los actores, pero también son los administrativos, los técnicos, los responsables de las distintas áreas... así he vivido yo siempre el teatro y así es para mí.

Creo que esta visión es algo muy propio de mi manera de hacer y de mi carácter. Desde el punto de vista artístico, seguir indagando e investigando

en las formas de expresión, en la interpretación, la puesta en escena, la escenografía con nuestros textos clásicos; seguir equilibrando entre la tradición y la modernidad; estar en la lucha constante por la renovación de esos discursos para que calen con mayor facilidad en el espectador. Es decir, que no sea algo que esté lejano sino que se aúne la tradición con la modernidad en la excelencia en ese trabajo.

Y la excelencia no es sólo como un modelo inamovible, sino mejorando constantemente en el trabajo de verso, en el trabajo de voz, de actuación y en la relación de todos los lenguajes escénicos. Así como en la elección del repertorio: tanto los textos más propios del canon habitual, como textos más desconocidos. Yo quiero poner el énfasis en la excelencia, pero en la excelencia como riesgo también, no como algo pasivo. Como significativo, la relación con los profesionales y las compañías que trabajan el teatro clásico, en el sentido de que la institución va a estar abierta en forma de coproducción o de compañía invitada a colaborar siempre con estos objetivos y a invitar también a profesionales de las distintas áreas. Es decir, que esta casa, como casa del teatro clásico del Siglo de Oro español sea un espacio de referencia en España, Europa o América.

N. M.— *En los días de tu elección leíamos que una de las aportaciones que pretendes es el abordaje de textos de otras épocas como el Renacimiento, la Ilustración o el Romanticismo... Ampliar nuestra mirada de “lo clásico”, porque lo clásico es cada vez más amplio.*

H. P.— La calidad del barroco español ha sido tan fuerte que ha hecho sombra a otros textos. Pero no hay que dejar de buscar esos otros textos que además están relacionados en nuestra cultura, en nuestro pasado, temáticamente, formalmente. Para ello, estamos trabajando en un proyecto de dramatizaciones, no sólo de espectáculos al uso, que se representen en el teatro “a la italiana”, que van desde la lectura dramatizada hasta casi puestas en espacio, donde invitamos a actores de otras edades o experiencias, que tal vez no quieren comprometerse con un espectáculo de gira, pero sí pueden participar en esto.



"Macbeth", de Shakespeare. Ur Teatro (2011).

El proyecto de lecturas abarca desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Eso da lugar a que pasen por la CNTC, actores, directores, autores, equipos sobre todo, no tan visibles o no tan frecuentados. Comenzamos con Tomás de Iriarte y *La señorita malcriada*, una mirada diferente a *El perro del hortelano*, porque yo querría que este tipo de lecturas pudieran servir para análisis temático o formal, desde otro punto de vista, sin la necesidad de abordar la complejidad de un espectáculo.

También trabajaremos con un equipo de expertos o Consejo de trabajo sobre el sentido de un repertorio, con la idea de seguir reflexionando no solamente desde el punto de vista literario sino desde el punto de vista escénico; cómo se presenta al público, cómo evoluciona, dónde podemos seguir buscando; qué pasa con la escenografía, el vestuario... con los distintos lenguajes integrados.

### Shakespeare y sus homólogos

N. M.– *Eres la amante de Shakespeare como autor clásico en la cultura anglosajona y dramaturgo universal. Ur Teatro hace una trilogía de Shakespeare: 'El sueño de una noche de verano' en 1992, 'Romeo y Julieta' en el 95 y 'Trabajos de amor perdidos' en el 98; más tarde 'La tempestad' y en 2011 'Macbeth'.*

*Ahora, como directora de la CNTC, ¿cuál podríamos considerar su homólogo castellano en modernidad y universalidad y por qué?*

H. P.– Lope y Calderón son dos grandes, con estilos completamente distintos, que yo adoro y que encuentro homólogos a Shakespeare. Mi relación con Shakespeare es única, también porque he hecho muchos montajes, 11 en total, porque es un descubrimiento, un mundo, una sensibilidad. Pero entre nuestros autores los hay de una grandeza semejante, la diferencia quizá, es que han estado más recogidos, han sido menos universalizados.

Los 25 años de la CNTC han contribuido a una difusión grandísima, pero no en el extranjero. Cuanto más se conozcan nuestros clásicos, más se conocerá que están a la altura de los grandísimos del teatro universal.

N. M.– *¿Cuáles son esos clásicos universales?, ¿cuáles son tus preferidos?*

H. P.– Verás, a veces hay obras, y veces hay autores, depende. Cuando trabajé con Cervantes, me fascinó, aunque sé que no es el autor más querido, ni el teatro su espacio más aceptado como creación. Lope me encanta, me encanta Calderón, Tirso... y te sorprendes descubriendo textos aquí y allá. Me sorprende la chispa y vitalidad

de Lope, su sentido de la alegría de la vida, esa fuerza, y de Calderón me encanta la profundidad de sus textos, la forma, el discurso.

A día de hoy es peligroso que yo diga que tengo preferidos, porque luego me van a acusar de que sólo monto esos dos, y no es así. Ya digo, hay varios; pero no sólo me gustan los textos teatrales, también me gustan textos poéticos. A Quevedo, por ejemplo, habría que conseguir transmitirlo; no sé de qué forma, pero tiene unas posibilidades escénicas que habría que tratar.

N. M.— *¿Podrías avanzarnos autor y título que será tu estreno como directora de la compañía?*

H. P.— *La vida es sueño*, de Calderón. Tiene la peculiaridad de que pone en valor mi idea de equilibrar la compañía como núcleo estable y la apertura a profesionales de gran experiencia que han estado en otros momentos en el teatro, o a profesionales con talento que no conocemos pero que vamos a tener la oportunidad de conocer. Por eso, esta apertura se manifiesta en *La vida es sueño* porque estará Blanca Portillo trabajando junto con otros actores de elencos anteriores.

N. M.— *¿Y Blanca hará Segismundo?*

H. P.— Sí. Con la intención de que la mirada sea desde el ser humano, porque Blanca va a hacer de chico. Y todo el mundo sabe que es una actriz mujer. Antes eran los hombres los que se vestían de mujeres, pues en nuestros tiempos, puede quedar connotado que es una mujer la que representa a un hombre.

## Los placeres del verso

N. M.— *En la escuela española de declamación ha evolucionado mucho el concepto del verso clásico; ¿qué claves definen según tu criterio esta evolución?*

H. P.— Yo creo que el verso es un código, una convención extraordinaria que reflejaba las reglas y el espíritu, la lógica, la sensatez y el sentido común de una época. Lo que ocurre es que al tenerlo de codificar de nuevo, aparece la regla excesivamente rígida. Creo que la transmisión del verso,

al no conocerse directamente, ha sido muy formal en algunos momentos, y hemos vivido una manera muy ampulosa, propia de una época, como sucedía también en Francia, por ejemplo.

La tradición de la representación en España correspondía a una ideología, a una forma de entender la representación; el espectador quedaba obnubilado por la diferencia. En el siglo XX ha habido muchos descubrimientos con la interpretación de textos que no son los clásicos pero que han significado un trasvase a las reglas del verso. En definitiva, lo que tenemos que hacer es un encuentro del fondo y la forma que dé como resultado algo que traslade belleza, una habilidad maravillosa y, a la vez, la poética que encierran esos textos. Una poética que a su vez, sintetiza mucho la vida, es decir, el actor no se puede parar a pensar y a sentir cuando está diciendo esos textos, pero tiene que hacer un trabajo exhaustivo de incorporación de ese texto dentro. Ahora, con *La vida es sueño*, a veces es difícil ponerle palabras, pero todos sabemos lo que queremos encontrar: la unión del fondo y la forma en pro de una comunicación con el espectador que transmita belleza, sorpresa, que informe, y que incluso llegue a contar lo que no está en el texto. Que tú notes que te va tocando emociones distintas, para eso está la forma; la forma versal, lo que hace es rebasar el punto de la sintaxis del texto escrito, son como borbotones de palabras, imágenes, figuras de dicción que van hacia otro sitio. Crear un universo poético de palabra y forma mágico pero lleno de humanidad. Y para eso yo me peleo para que esté el mundo de la escenografía como relación poética, el mundo de la iluminación o el mundo del vestuario y por supuesto, el trabajo del cuerpo. Creo que se han dado ya muchos pasos en la Compañía. Creo que a día de hoy, el espectador recibe el mensaje de belleza y profundidad de la interpretación. Ya está dándose esto, el camino ya se ha iniciado y hay que seguir.

N. M.— *Y hay un público ya formado, al que le gusta mucho el teatro clásico en España.*

H. P.— Claro, yo que voy a verlo con cierta frecuencia, siento que es un gran disfrute:



palabras que no usas en la vida cotidiana, ritmos que son estados de ánimo... La gente sale feliz de ver algo totalmente distinto, que le concierne, que le engancha, que sabe que es una habilidad, una técnica, pero que no se nota. Es que es fascinante el pensamiento atravesando esas estructuras complejísimas, esas figuras de dicción, el ingenio con el que está escrito; yo creo que se abre tu cabeza. Ves cómo el público va acostumbrando el oído y cómo disfruta. Es una experiencia poética, en definitiva, inspirada en el lenguaje cotidiano pero que no lo es, y la unión de eso con el cuerpo, la palabra, el actor en directo, es una comunicación que produce una gran fascinación en el espectador.

## La Joven Compañía

N. M.— *Se anuncian audiciones para inicios de 2012, ¿qué opciones hay para los jóvenes?*

H. P.— La Joven Compañía abarca un proyecto de dos años. Seleccionamos primero 24 actores y después quedarán 16, que a su vez, recibirán una formación específica en todas las áreas de las que hemos hablado. El matiz nuevo es que este equipo de jóvenes va a trabajar un espectáculo con un equipo amplio que elabore en todos los lenguajes de forma integrada (escenografía, vestuario, iluminación) y a su vez, será muy sencillo, en el sentido de que va a estar dirigido al espacio no convencional.

El montaje se estrenará fuera de Madrid e irá vinculado a centros de enseñanza (secundaria y universitaria) por un lado, y a centros de formación teatral y a centros culturales. La peculiaridad es que el espectáculo irá apoyado por todo el equipo en su gira, la creación potenciará todos los lenguajes, y, al ser representado en espacios no convencionales, será mucho más sencillo, más imaginativo, y también, por tanto, sostenible. Hemos hecho ya acuerdos con diversas escuelas porque creo que la Joven Compañía debe ser un espacio de tránsito, el espacio que va desde la formación a la profesión. Vamos a potenciarlo desde todos estos aspectos, y durante mi período en la dirección habrá dos promociones.

N. M.— *¿Vas a dirigir tú el montaje de la Joven Compañía?*

H.P.— No, vendrán dos directores invitados; yo voy a limitarme a dirigir un espectáculo al año. Estaré muy pendiente de la formación; estaré ahí porque me interesa mucho el proceso de formación.

N. M.— *¿Qué objetivo persigues abriendo audiciones?*

H. P.— En cuanto a las audiciones generales, se abren para tener muy presente a la gente que está en el ejercicio de la profesión y tiene tendencia hacia esta línea de trabajo tan particular y quiere participar de proyectos de esta convención, de este lenguaje. Que podamos hacer un *casting* para conocer y catalogar aquello que consideramos

---

“La excelencia implica mejorar constantemente en el trabajo de verso, de voz, de actuación, en la relación de todos los lenguajes escénicos, en la elección del repertorio, con textos del canon habitual y más desconocidos.”



“En el siglo XX ha habido muchos descubrimientos con la interpretación de textos que no son los clásicos, pero que han significado un trasvase a las reglas del verso.”

que es útil para todos, y podamos armar un archivo disponible por sí después los tiempos no coinciden. No es para un espectáculo en particular; es para los distintos proyectos que vamos a manejar; de esta manera estaremos al día en las características de los profesionales. De ahí puede ocurrir que haya gente que venga a participar de un solo espectáculo o que por las circunstancias, se considere que va a estar en dos. Tenemos que ver, depende mucho de las características de los que tengamos para empezar a atar cabos. Tendremos que ver cómo encajan las contrataciones en los presupuestos correspondientes.

Ahora hay que analizarlo todo. Yo, lo que he hecho es meterme en un lío, porque para mí es más fácil decir: quiero una compañía estable; y digo: no, quiero un núcleo estable, que va a ir cambiando, que a la vez tiene una formación sistemática y que va dando entrada a más gente. Tal vez, el concepto de compañía estable servía para otro momento, para otras necesidades, para crear un lenguaje. Ahora ya hay una base,

la formación también es mayor, y yo tengo la obligación de mirar lo que está pasando en la realidad profesional y decir, ¿qué conclusiones buenas se sacan a día de hoy de una compañía estable en estos años? ¿cuáles son los defectos de una estructura así? Pues vamos a ver qué es lo más útil; yo soy consciente de que el trabajo en el teatro es un trabajo en compañía, de equipo, y hay que tener un lenguaje común que conlleva una manera de hacer; ¿eso lleva 5 años? No lo sé. Creo que a lo mejor, consigues un espíritu y un equilibrio en 6 o 7 meses. Yo quiero indagar ahí, para paliar este desequilibrio que se puede producir.

N. M.— *¿Valoras la recuperación de autoras especialmente, o de textos clásicos desconocidos que pongan en valor a personajes femeninos?*

H. P.— Claro, no lo puedo evitar. Cuando me enfrente a un texto clásico la mirada es de una mujer, por lo cual, siempre voy a rescatar aspectos de los personajes femeninos que a lo mejor desde el mundo masculino no han aparecido. Esto se refiere a los personajes y a las autorías también. Mi mirada es siempre muy sensible al mundo femenino, es lógico, es el que yo entiendo.

Además yo me río cuando hablo con los actores; por ejemplo al dirigir recientemente a Lady Macbeth, me reía trabajando el personaje porque lo normal es que digas: ¿por qué esta mujer es tan malvada? Y claro que ha salido mala, pero porque es una historia de amor. Y la gente se queda sorprendida cuando haces un análisis desde la visión femenina. Lo mismo que con *La dama boba*, de Lope de Vega, la gente se queda sorprendida cuando digo: oye, pero ¿ésta es boba o es que a lo mejor es una posición en la que nos tenemos que situar demasiadas veces para librarnos de que nos lleven por delante? Esa mirada es directa en cuanto yo veo un texto. De la fortaleza y el mundo de las mujeres eran muy conscientes Lope y el propio Calderón... Ese espíritu, cuando lo leemos las mujeres, tanto las directoras, las actrices, como las autoras, lo captamos enseguida. Y quiero trabajar textos de autoras femeninas, lógicamente •



De "Tras las tocas" a "Exorcismo de sirena"

"Exorcismo de sirena", de Alicia Casado.

# Diez años de Marías Guerreras

Alicia Casado

**Con motivo del décimo aniversario de Marías Guerreras, el pasado marzo la asociación madrileña realizó diversos actos conmemorativos que testimoniaban su trabajo escénico, que suma catorce montajes, desde *Tras las tocas*, estrenada en el Teatro de las Aguas, hasta *Exorcismo de sirena*, en un nuevo montaje que se estrenaba a primeros de diciembre en el Teatro Conde Duque<sup>1</sup>.**

**E**n marzo pasado, en la celebración de nuestros diez años, las monjas de *Tras las tocas*, volvieron a remontar el tiempo para mostrar una exposición de los carteles y fotografías de sus

ya catorce montajes. Nieves Mateo recuperó una *performance* sobre la identidad de la mujer en que se enfrentaban textos de insignes intelectuales de la talla de un Rousseau, que cosificaban a la mujer, con efemérides de logros femeninos, y el obispo del cabaret (Rosalia Ángel) de *He dejado mi grito por aquí ¿lo habéis visto?* paradójicamente consiguió armonizar el caos mezclando en el bar de un centro cultural a monjas y cabareteras.

<sup>1</sup> Alicia Casado es autora de *Exorcismo de sirena*, texto que se publicó junto a la obra *Evolución*, de Aina Tur, en el volumen nº 7, de julio de 2008, en la colección El Teatro de Papel, que edita *Primer Acto*.

Una de las funciones en las que se ha empeñado Marías Guerreras es desmitificar, dislocar, disociar, desleer, releer, dismantelar y trastocar los estribillos y las frases hechas.

En estos diez años de andadura, la asociación Marías Guerreras ha sido fiel a su lema de nacimiento de visibilizar el trabajo de las mujeres en la escena con una evidente perspectiva de género. Ha ofrecido su palabra, su cuerpo y su voz para significar con una mirada crítica muchos de los problemas a los que se enfrenta la mujer en la sociedad actual: la desigualdad, los prejuicios, la sexualidad, la identidad de género, la incompreensión, la inmigración, la derrota, la guerra, la enfermedad, la violencia machista o el abuso sexual. Y su voz se ha vertido ya en forma de susurro, ya de risa, o de canto, o de llanto, de silencio o de grito, lo mismo en las tablas de la farsa que en la tribuna universitaria, en la populosa barra de un bar o en el tímido papel de un libro.

Me parece que una de las funciones a la que Marías Guerreras se ha dedicado con empeño es la de desmitificar, de dislocar, disociar, desleer, releer, dismantelar y trastocar los estribillos, las frases hechas, los tramposos sobreentendidos, los mitos instaurados que ya no sirven para explicar un mundo transformado en la esencia de la complejidad, o a la de aniquilar unas formas tradicionales que disfrazadas de seguridad asfixian una verdad cambiante como es la vida. Y

en esta época en la que se apela a la resurrección de la memoria, Marías Guerreras está convencida de que el recuerdo no puede permanecer como una fotografía sino que ha de deconstruirse para desentrañar sus múltiples aristas y para ver qué intereses guiaban al fotógrafo que quiso immortalizar un determinado enfoque.

### Trastocar la tradición

Comenzó así por desenfocar una mirada monolítica patriarcal de la tragedia al mostrar en *Tras las tocas* (trastocar) que mujeres, sancionadas por la tradición, como Medea, Adela, Ifigenia o Salomé, tenían otras razones para justificar sus acciones, evidenciando que existen otras voces, otros puntos de vista estrangulados por la diosa Costumbre, que en su desfachatez, no dudó en robarle el micrófono a la propia protagonista y en sustituirlo por una inscripción en piedra con una palabra reductora por totalitaria.

Se podría acusar a Marías Guerreras de hablar de obviedades, de temas manidos y replicar que es indiscutible que hoy las leyes defienden la igualdad, que éstas amparan a las mujeres, que ya han adquirido plenamente sus derechos como personas, que el problema está superado, pero lo cierto es que esto es otro mito, otra trampa de las formas y para ello me permito recordar un bello poema de Vicente Aleixandre, *Sin luz*, en el que aparece un pez espada aplastado en el fondo oscuro por el inmenso peso del agua y que está llorando pero que nadie puede notarlo. Debajo de estas aparentes aguas de modernidad las mujeres siguen llorando y la cuestión es que estas aguas no dejan ver. Es el clímax de la impotencia.

*Exorcismo de sirena*, el más reciente montaje que está en cartel mientras escribo estas letras, aunque de diferente mano que el citado *Tras las tocas*, presenta un doble ejemplo de la citada tarea desmitificadora de Marías Guerreras primero en cuanto a la propia elaboración del mismo y en segundo lugar por su temática.

Respecto al montaje, el texto literario, en su valor de polisemia, ha sido objeto de dos puestas en escena bien diferentes. En el año 2007 fue estrenado en la sala Cuarta Pared de Madrid

con la dirección de Pepa Sarsa y Eva Parra y tres años después ha sido sometido a una relectura en las manos de la directora Juana Casado, demostrando la capacidad de Marías Guerreras para desleerse y recodificarse a sí mismas.

La primera propuesta relevaba el aspecto literario del texto y conservaba su carácter metateatral, suponía una lectura que exploraba la angustia íntima de Soledad, la protagonista, solidificada en un personaje Sombra que danzaba macabramente como alegoría de su pesadilla. El metateatro (un drama que Soledad había escrito para depurar su dolor) servía como un intento de exorcizar los demonios de esta mujer que, aún en su madurez, soportaba el peso de un abuso sexual en la infancia silenciado hasta su presente. Se subrayaba así el valor de la palabra como catarsis y se mantenía el eco de una intertextualidad que hacía referencia al personaje de Isabel Crespo de *El alcalde de Zalamea* calderoniano. El juego de la ficción de segundo grado permitía mostrar dos soluciones a su conflicto; por un lado, el personaje creado por la protagonista podía exorcizarse y gritar su dolor como un conjuro liberador para deshacerlo y por otro, Soledad rechazaba el suicidio como solución y se proponía iniciar un nuevo camino con su pareja. La dirección de la obra rechazaba por legítima convicción admitir que la vida de una mujer fuera definitivamente devastada por el ultraje de un hombre aunque, cuando finalmente se apagan las luces para que la pareja duerma, alrededor de sus cuerpos abrazados pulule la sombra.

### Relectura de “Exorcismo de sirena”

La revisión de Juana Casado elimina el metateatro y acentúa los contrastes. La poesía del texto pasa a un segundo plano y explora la incidencia del abuso en la relación de pareja de la protagonista que llega al culmen de la violencia cuando la enajenación de Soledad le hace proyectar su odio al abusador sobre su compañera e intenta estrangularla. Esta escena pertenecía, tanto en el texto como en la primera versión, al plano de la segunda ficción en que Soledad, en un ensayo como directora teatral, interpretando una escena

escrita por ella, pierde la cordura y confunde los límites entre realidad y ficción hasta pegar y tratar de asfixiar a su pareja maniatada en el suelo que jugaba el papel del abusador. Pero he hablado de contrastes ya que esta brutalidad queda compensada con el uso de un audiovisual en el que Juana Casado acude al cuento infantil de *Capercucita Roja* para suavizar la crudeza del mensaje. A pesar de esto, la directora no se escamotea del suicidio final; era evidente que tras una escena como la citada la protagonista no podía continuar en la vida ni disolver su angustia.

Respecto a la segunda cuestión de la tarea desmitificadora del texto, *Exorcismo de sirena* también es un cuestionamiento de las frases hechas, los mitos, los cuentos de hadas o los valores burgueses que dicen que la familia es el espacio de seguridad para el niño, en tanto que contextualiza el abuso sexual infantil dentro del marco de la propia familia, ejecutado por un miembro muy apreciado por la misma que obliga al terrorismo del silencio. Muy al contrario, la familia y el marco de lo doméstico operan como una prisión y una cámara de tortura, es el espacio de la oscuridad y de la claustrofobia. La niña es



“Exorcismo de sirena”. Cía. Marías Guerreras.

Marías Guerreras, con mayor o menor acierto, no ha perdido su norte de analizar críticamente tanto los problemas específicos de la mujer como sus reacciones ante cuestiones que afectan a la sociedad en general.

incapaz de asimilar por un lado que un ser querido le esté produciendo tanto dolor, hasta dudar incluso de él y caer en una especie de síndrome de Estocolmo, ni por otra parte puede sacar a la luz su vivencia trágica por diversos motivos que van desde el sentimiento de culpa, la estigmatización familiar y social, la desconfianza de sus propias percepciones, el miedo a la negación, etc.

Curiosamente la niña estará condenada a la esquizofrenia, a vivir una doble vida, al teatro, a representar un personaje que lleva una vida normal cuando está arrasada por dentro. Por eso el personaje de Isabel, el *alter ego* inventado por Soledad se dolerá (en verso para que con la distancia duela menos):

*"ISABEL: Inmersa en mi soledad, / fingía día tras día, / simulando que vivía, / dentro de la realidad / negándome a mi verdad. ¡Qué teatro es el mundo! / Calabozo profundo / que me obliga a callar / sin dejaros vislumbrar / que en oscuridad me fundo."*

El personaje de la madre cobra una relevancia especial ya que por un lado se le asigna el papel de protectora del hijo y por otro, como mujer, es igualmente víctima de una educación patriarcal y católica. Hay por tanto en la obra una escena insoslayable, en que se enfrentan madre e hija,

en la que ésta intenta superar el pudor y la falta de comunicación para confesarle su secreto guardado durante más de treinta años; sus motivaciones son confusas y van desde la necesidad de ser comprendida, aceptada y redimida por la madre hasta el reproche por su ceguera y abandono. Aquí además está implícito el tema de negarnos a la realidad, de no querer aceptar la existencia de esas lágrimas del pez espada lloradas dentro del agua, la madre sugiere que es mejor no ver para no sufrir y seguir adelante con la vida sin mirar atrás para no quedar inmovilizadas por el dolor.

Pero si el teatro, desde su propia etimología del griego *theatron* implica "ver", en *Exorcismo de sirena* estamos obligados a ver y tomar conciencia de una lacra social que no se ha querido ver en escena y cuyos motivos habría que analizar.

Para concluir con esta breve reseña motivada por el décimo aniversario de la labor de la Asociación AMAEM, no puedo dejar de dedicarle unas palabras a su último montaje, *Cara y cruz* (2011), en donde la directora Pepa Sarsa, inspirándose en el diario de Katherine Mansfield, explora la convivencia de dos mujeres exponentes de clases sociales en conflicto, una mujer enferma perteneciente al mundo privilegiado del opresor nazi y una judía que bajo la apariencia de sirvienta entra en su casa en busca de refugio y ayuda para recuperar a su marido y a su hijo. Partiendo del dolor y de la amenaza de la muerte como eje de unión, la relación va progresando a trompicones desde la fría distancia hasta la empatía y la compasión. La obra se sitúa, como vemos, en el contexto de la Alemania nazi, pero concluye con un epílogo en donde se denuncian situaciones parecidas en todo el mundo.

Podemos afirmar, que Marías Guerreras, con mayor o menor acierto, no ha perdido su norte de analizar críticamente tanto los problemas específicos de la mujer como sus reacciones ante cuestiones que afectan a la sociedad en general a través de muy diversos personajes, sin ningún respeto por la cronología ni por las etiquetas establecidas con un afán de divulgación, de investigación en una búsqueda de diferentes formatos, códigos y estilos •

Autorretratos de Inés Boza

# Mujer y memoria *unplugged*

Joaquim Noguero



"Anatomía de un sueño", de Inés Boza, Cía. Senza Tempo.

**Inés Boza, coreógrafa de la compañía catalana Senza Tempo, lleva tiempo peleándose con su memoria. En la reciente *Anatomía de un sueño* ha tratado de explorar los vericuetos por los que transita el proceso creador hasta formalizar en algún tipo de materialidad, y la coreógrafa lo consigue preguntándose por sus referentes clásicos y populares, por los ecos de la memoria con los que trabaja y por la formalización que finalmente asumen en el tranquilo valle de nuestro ser más consciente.**



Tanto en *Anatomía de un sueño* como en *Julietta unplugged* Inés Boza pela ante el público las distintas capas de la cebolla creativa, con juegos de dentro y fuera y como autorretratos en movimiento.

**E**n su última pieza, *Julietta unplugged* (Julietta desenchufada), primera entrega de la trilogía “Las cicatrices invisibles”, Inés Boza parte de fragmentos de *El público*, de Lorca, para preguntarse sobre la condición femenina y el rol de la creación en nuestras vidas. Y para ello desenchufa el movimiento, lo desconecta de los tonos más altos, desnuda todos sus registros.

Su formación es poco ortodoxa. Este mismo año, Boza ha escrito un artículo (“Cartografía de mis caderas”) en la revista *Reflexiones* que publica el Mercat de les Flors de Barcelona, en el que cuenta sus indagaciones acerca de bailes populares en Navarra, en las cuevas del Sacromonte de Granada, en el Cairo y Alejandría, para preguntarse por qué las caderas, tan consubstanciales a la feminidad, se esconden en el baile culto y aparecen de pronto subrayadas en algunas esquinas de lo popular. Boza trabaja a contracorriente en lo que atañe a fuentes y referentes. Cuando otras de su generación se iban a Nueva York, Berlín, Londres, París o Bruselas, ella se sentaba en viejas tabernas de Navarra para que se le permitiera bailar danzas tradicionales reservadas a los hombres

o se iba al Cairo para, casi clandestinamente, aprender la danza del vientre. O sea que no es extraño que ahora se haya empeñado en tomar clases de boxeo para asumir con más peso y empaque los pasos de ese “I’m gonna dance” de Muhammad Ali en un fragmento de *Anatomía de un sueño*: una reflexión sobre los pasos dados y por las maneras cómo toman materialidad las ideas, emociones y embolados varios de la creación.

### Las capas de la cebolla

Tanto en *Anatomía de un sueño* como ahora en su recién estrenada *Julietta unplugged*, se trata de aprovechar ponerse ante el público para pelar las distintas capas de la cebolla creativa, con juegos de dentro y fuera, y dar al plato una forma de regalo como autorretrato en movimiento. No sólo propio, también del espectador. Y recurrir a *El público*, de Federico García Lorca, no parece una elección inocente. En la obra, el continuo cambio del autor y los actores entrando y saliendo de las máscaras de los personajes, aprendiendo de ellos, expresándose con ellos, es también una forma de mostrarle al espectador que el teatro permite este juego de ventriloquía aplicada, y que bien entendido es escuela de vida, una forma de catarsis en la que sincerarse por voz prestada. La pieza de Lorca fue escrita en 1930 y no fue estrenada hasta 1975 en Puerto Rico. Calificar la obra de “surrealista”, como se ha hecho tantas veces, es una simplificación. En los años en los que Lorca escribió su “comedia imposible” el movimiento poético comandado por André Breton ya se había encerrado en sí mismo hasta la caricatura, y el propio Lorca negaba su adscripción a dicha corriente poética entonces tutelada ya en corto, tras los dos manifiestos (1924 y 1929) y las sucesivas excomuniones de Breton a algunos colegas. Lorca para nada entró ahí. Además, ni la escritura del poemario *Poeta en Nueva York* ni la teatral de *El público* responden a la asociación automática. Ambas obras son fruto de una elaboración muy consciente de sus fuentes de siempre en un orden poético nuevo, que así camuflaba determinadas inquietudes personales, vitales e intelectuales dentro de la aparente borrachera inconsciente

del sueño. Romper con la lógica aparente, remover las aguas superficiales de la lengua para que aflore el fondo oscuro del pensamiento, permitía al poeta sincerarse, meter más carne y sangre en el lento asador del poema. Pero no es algo nuevo. La tradición popular del duende a la que se había acogido antes en el *Romancero gitano* ya contiene imágenes que enlazarían con la exploración onírica posterior. En realidad, una vez Lorca conoció en Nueva York el ejemplo de T. S. Eliot (vanguardista en el conocimiento extremo de la tradición) o de John Dos Passos (una fragmentariedad y *collage* que quizás le permitieron recuperar experiencias de Valle-Inclán en la misma dirección), el ejemplo extranjero pudo darle alas para valorar de forma nueva su propio bagaje. Y esta es precisamente, también, la actitud de Inés Boza en *Julieta unplugged*. Al fin y al cabo, Si Lorca hablaba de dos tipos de teatro, aquel que descubre de verdad lo humano (el teatro bajo la arena, el que condenado a la clandestinidad por la moral imperante pone al descubierto nuestras pulsiones y emociones más enterradas) y, por otra parte, el teatro aceptado (el teatro al aire libre, sometido a la convención burguesa que oculta con su juego de máscaras el verdadero drama, lo que de verdad nos importa, lo que somos), hay que reconocer que el teatro-danza de Senza Tempo, que se inició en la línea de lo aprendido con Pina Bausch, se plantea con el gesto la misma oposición dialéctica. Y allí donde Lorca buscaba eludir el cliché verbal, Boza recurre a determinados clichés gestuales con idéntica intención liberadora.

## Juego de máscaras

A lo largo de *Julieta unplugged* se esquivan las máscaras más o menos equívocas de la moral y se explora la naturaleza del deseo junto a la de esa construcción social e histórica llamada amor. Se pasa por Julieta, por Ofelia, por Inés. Hay un momento en el que Lorca afirma que Julieta “es un mapa”, como todas estas mujeres que para (y por) liberarse deben morir. Y ciertamente guía: a Lorca en su reflexión sobre la homosexualidad, a Inés Boza en su exploración de la condición femenina libre y de los límites del arte como un terreno de acuerdo con el espectador, y a éste en su reconocimiento personal en las palabras y los gestos. Hay una complicidad muy tierna entre Inés Boza y su *partenaire* Nelo Nebot. En el sofá, protagonizan unas coreografías de movimientos idénticos que parecen querer dar forma al eterno aburrimiento del domingo por la tarde entre dos seres que ya no saben qué decirse, un matrimonio aburrido que aún parece conservar cierto cariño cómplice que los anuda. Su estar en el sofá recuerda esa coreografía tímida en la cama de *Delicatessen*, una peli francesa de 1991, pero sustituye la introversión por el cansancio compartido. El sofá es un sepulcro que se llena de rosas en un recuerdo a Ofelia. Nebot patalea y trota como el viril caballo negro de Lorca. Y cuando al final se emparejan para bailar *country* americano sabemos que su alegría es fingida precisamente porque para expresarlo adoptan una imagen demasiado estereotipada de fiesta.

El juego de máscaras revela verdades. Como en Lorca. Y para y con el público •

A lo largo de *Julieta unplugged* se esquivan las máscaras más o menos equívocas de la moral y se explora la naturaleza del deseo junto a la de esa construcción social e histórica llamada amor.

Premio de Teatro para la Infancia y Juventud

# Rosa Díaz: Un arte de juego sutil

J. H.

**La teatrera Rosa Díaz y su compañía La Rous han sido distinguidas con el Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud 2011 por el Ministerio de Cultura en consideración a la riqueza y originalidad de su trayectoria como actriz, autora y directora. En noviembre pasado, en la 26ª edición de las Semanas Internacionales de Acción Educativa disfrutamos en Madrid de su última creación, *El refugio*, cuyo texto publicó *Primer Acto* en el monográfico “Escena e Infancia hoy” (nº 338, II / 2011).**

**A**sistí a la representación de *El refugio* un viernes por la mañana, en una función concertada con colegios, a teatro casi lleno, en el Centro Cultural Paco Rabal, de Palomeras. La primera señal de la sesión fue preocupante: al apagarse la luz, un amplio sector del público comenzó a chillar, haciendo poco caso de los siseos y advertencias de sus profesores; el barullo, algunas risas y comentarios continuaron hasta el momento en que el personaje de la obra, a través del contenido trabajo de la actriz, ha sugerido su identidad y el espacio en el que está: “Me llamo Eva, tengo nueve años. La maestra nos dijo: Debéis ser valientes... Yo creía que en mi ciudad las guerras estaban prohibidas”. A partir de ahí, el público entró en este refugio en silencio y atención crecientes.

No voy a resumir el argumento de la obra; remito al lector a nuestra edición citada, que incluye también el comentario de su estreno en

marzo pasado en Gijón, en FETEN 2011, donde recibió los premios de mejor espectáculo e interpretación. Sólo voy a destacar dos valores del teatro de Rosa Díaz, quien ha desarrollado y cultivado durante años la más rica tradición del teatro del actor que crea todo lo que hay en escena y a su medida; son valores que el propio texto publicado indica, como un guión de acciones.

*El refugio* es un continuo juego teatral que matiza el marco trágico de su situación con ironía y suave humor. Desde el mundo y la piel de su personaje, la actriz transforma los objetos y acciones cotidianas (un cartabón, una mazorca de maíz, un barreño) en una serie de representaciones de infancia que va inventando en su espera. Rosa hace sobrevivir a su protagonista en su refugio jugando, hasta que llega su pregunta final (“¿De qué sirve ser niña cuando hay una guerra?”), y una posible respuesta abierta que rompe el juego cuando sale al exterior y al



© Pepi Díaz

Rosa Díaz en "La casa del abuelo" (2008).

bombardeo provista de objetos en su uso real, un capote militar y un fusil.

Y otro valor del trabajo de Rosa, más importante aún en el ámbito de la infancia y la adolescencia y en esta época de mercantilización cultural, es la sutileza de su poética, el frágil equilibrio y contención que consigue en su voz, sus gestos, su estar en escena, en emociones tan extremas

como las de *El refugio*, esta aventura atroz de iniciación en medio de la destrucción. Como lo hacía en su anterior obra, la también premiada *La casa del abuelo* (2008), un trabajo que establecía la delicada y agrídulce distancia de actriz, narradora y personajes hechos con muñecos y objetos, para la representación en el universo infantil de la muerte de un familiar querido.

---

Un gran valor del trabajo de Rosa Díaz es la sutileza de su poética, el frágil equilibrio y contención que consigue en su voz, sus gestos, su estar en escena, en emociones tan extremas como las de *El refugio*.