

# INTRODUCCIÓN A *ALMAS Y JARDINES*

*José A. Sánchez*

La crisis de la forma dramática como soporte de la creación escénica a finales del siglo XIX produjo un divorcio entre dramaturgos y creadores escénicos que se ha mantenido hasta nuestros días. Prescindiendo de esta tendencia disociatoria, que ya tiene un siglo, las colecciones de teatro siguen editando dramas, del mismo modo que muchos pretenden ayudar al desarrollo del arte escénico premiando la producción dramática o que algunos prestigiosos académicos encubren bajo el título de estudios de teoría e historia del teatro una más cómoda y académica teoría e historia del drama.

Ante todo, habrá que decir que *Almas y jardines* no es un drama. Ni siquiera es una creación literaria pura. Se trata de una propuesta compleja, que salta por encima de los géneros y que recoge en su interior las invenciones de personas diversas a la autora del proyecto y de la parte poética. La obra se presenta, pues, no tanto como una obra para ser montada, ni como un conjunto de poemas para leer en soledad, sino como un guión indicativo, necesariamente incompleto, del trabajo escénico que resultó de una invitación lanzada por Margarita Borja en forma de poesía y que se encontró con la respuesta de acciones, voces, instalación y música, hábilmente organizadas por Sara Molina, responsable de la dirección escénica y co-autora en cierto modo del libreto definitivo. La propuesta poética original aparece, pues, en la edición enriquecida y salpicada de acotaciones que recuerdan que esos versos no circulan, como otros, inmaculados en el espacio intelectual que media entre autor y receptor, sino que son el resto de lo que un día fue "poesía encarnada", esa poesía "que se levanta del libro y se hace humana", esa poesía que, en definitiva, adquirió su plenitud transformada en teatro<sup>1</sup>.

## Poesía y complejidad

Al proponer como punto de partida para la creación escénica un texto poético, Margarita Borja está reivindicando la herencia del modelo de escritura escénica asociado al teatro español más vanguardista. Éste fue, ante todo, un teatro poético, un teatro que se rebelaba contra la zafiedad del costumbrismo y del realismo de cartón piedra que dominaba los escenarios españoles de los años veinte y treinta y propugnaba la creación de un universo irreal sobre la escena. En su primera producción, *Helénica*, Margarita Borja recuperaba directamente pasajes y sugerencias de *El público* de García Lorca. Y en *Almas y jardines* una vez más la poesía es el instrumento con el cual las Sorámbulas indagaron formas de lo escénico que permitan la superación de la esterilidad y la incapacidad comunicativa que caracterizan el teatro de nuestros días.

Pero la autora sabe que la poesía no es más que el principio y, traduciendo al

---

<sup>1</sup>"El teatro -escribía Lorca- es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera" (García Lorca, 1964: 1810).

presente las ideas apenas realizadas de Lorca -“el problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica”, “la mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía” (García Lorca, 1964: 1774)<sup>2</sup>- imagina un acontecimiento en que los elementos visuales, sonoros, verbales y gesticos se equilibran en una propuesta, aunque plural, coherente y, aunque sencilla, cargada de complejidad.

La categoría de “complejidad” ha sido empleada por varios autores para intentar explicar las respuestas de los creadores contemporáneos a la experiencia del presente. La multidireccionalidad de la experiencia y del pensamiento, la “polivalencia del momento”, el enriquecimiento de la percepción como consecuencia de la multiplicación de los medios de comunicación, la contaminación en el ámbito de las ideas y los valores; la multiplicación de los focos de reivindicación de la diferencia... exigen un tipo de forma escénica donde no caben los esquemas narrativos lineales ni la presentación de materiales (verbales, psicológicos o plásticos) puros. Marianne van Kerkhoven (1991) aventuró la definición de una idea de dramaturgia que podría satisfacer la multiplicidad de planteamientos de los últimos años y hablaba de una “dramaturgia que fija, más bien, las estructuras parciales que las estructuras globales de una obra”, y que asocia a las ideas de “densidad, condensación, concentración” (111)<sup>3</sup>.

El trabajo de Margarita Borja cabría igualmente baja esa categoría. En primer lugar, por su renuncia a la definición de una estructura lineal, ni siquiera a una estructura cerrada: Margarita articula sus obras, tanto *Helénica* como *Almas y jardines*, en cuadros (siguiendo la terminología de Lorca), en pasajes o jardines, y sin establecer una relación jerárquica entre ellos desde el punto de vista de la estructura. La autonomía de lo particular, del poema, del elemento plástico, del intérprete nunca es cuestionada por el esfuerzo integrador en una unidad espectacular, no se produce conflicto y, por tanto, no es necesaria la síntesis. Frente al principio dramático de encadenamiento de los elementos (sea éste causal o resultado de la aplicación del montaje), Margarita Borja (como Elisabeth LeCompte), habla de la elaboración de la estructura del espectáculo como de un “tejido”, gracias al cual cabe una multiplicidad de direcciones de lectura y un respeto mayor a la autonomía de los elementos ligados<sup>4</sup>.

Esta estructuración fragmentaria del espectáculo es al mismo tiempo coherente con la reivindicación de la diferencia femenina que anima todo el proyecto. Ya en los años setenta, Roberta Sklar, una de las pioneras del teatro feminista (directora de The Women's Experimental Theatre), mostró su preferencia por la utilización de la estructura episódica, argumentando que, “como toda mujer sabe, la vida es un constante circo de tres pistas antes que un cuento de aventuras lineal” (1980: 27). Y Teresa Gómez Reus, en su excelente

<sup>2</sup>Gerardo Diego, por su parte, en un entusiasta comentario al estreno de *Bodas de sangre* en 1934 (en la preparación del cual participó activamente el autor), escribía: “El teatro no es, no debe ser literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía, con la Plástica y la Música” (“El teatro musical de Federico García Lorca”, *El Imparcial*, Madrid, 16 de abril de 1933; cit. en García Lorca, 1990: 38. Cfr. Francisco García Lorca, 1980: 335.). También otro de los protagonistas de la escena española de los veinte, Rivas Cherif, advirtió la necesidad de abrir el teatro a lo interdisciplinar y cuando inauguró su sala Rex en Madrid declaró que ésta no sólo acogería espectáculos de teatro dramático, “sino cualquier forma comunicativa de arte relacionado con la música y la voz”.

<sup>3</sup>Véase también: “Dramaturgias de la complejidad: estrategias contaminantes”, en Sánchez, 1994: 117-132.

<sup>4</sup>David Savran (1988: 51) utiliza el término “red textual” para referirse al modo en que Elisabeth LeCompte (directora del Wooster Group de Nueva York) articula una gran diversidad de elementos (objetos encontrados, improvisaciones de texto acción, material audiovisual grabado, espacios previos, etc.) en una unidad espectacular.

introducción a *Helénica*, observaba cómo la autora era consciente del interminable flujo de diferencias bajo “la diferencia”, y era esto lo que la animaba a desarrollar un modelo dramático “de tiempos sumergidos” como el más adecuado para una interpretación de nuestra historia que rete la hegemonía de lo masculino (1996: XV y XVII).

Otro síntoma de la asunción de la complejidad es la renuncia a la autoría en términos absolutos. Esto es algo coherente con el desplazamiento de la atención hacia las estructuras parciales. En *Helénica*, junto al reconocimiento explícito en el título a la obra de García Lorca, se incluían poemas de José María Parreño. La voluntad de no considerar la propia creación como una propiedad cerrada se manifiesta en la concepción de la obra como invitación y no como resultado, así como en la gratitud manifestada a los autores del presente o del pasado que han contribuido a su escritura. Como en *Helénica*, también en *Almas y jardines* se sucede una multiplicidad de referencias cruzadas: la más explícita a Shakespeare, pero también a escritores tan dispares como el místico sufí nacido en Murcia, Ibn Al'Arabi, el poeta simbolista Arthur Rimbaud o la gran mujer del pensamiento español María Zambrano.

Lo transdisciplinar<sup>5</sup> es igualmente una consecuencia directa de la opción por la complejidad. Lo que se busca no es meramente un ejercicio interdisciplinar, una acumulación de medios, se intenta llegar algo más allá, a una interpenetración real de los lenguajes, que responda a la transitoriedad entre imagen, texto, sonido y fórmula matemática a que nos está acostumbrando la experiencia perceptiva de las últimas décadas. Lo transdisciplinar no es meramente resultado de la invitación lanzada por la autora: está presente en el propio instrumento de la invitación. En la introducción a *Helénica*, Teresa Gómez Reus comparaba acertadamente el espectáculo con una sucesión de “estampas que pertenecen al ámbito de lo poético, lo cotidiano, lo onírico, lo mitológico; secuencias que ahora, recordándolas me hacen pensar en un conjunto de fotos iluminadas”, con “un gran cuadro con diversos paisajes diacríticos”, o con un “palimpsesto” (1996: XVI). La asociación propuesta por Gómez Reus no es algo a posteriori, sino que precede a la creación del texto. También *Almas y jardines* renuncia a una estructuración en secuencias y opta por una sucesión de *jardines*: el elemento espacial se impone sobre el elemento temporal y potencia de ese modo una recepción del espectáculo basada en la intensidad del lugar (momento) y no en la comprensión del desarrollo.

Es la búsqueda de la intensidad perceptual lo que justifica asimismo unos versos cargados de estímulos visuales, táctiles, musicales y, sobre todo, olfativos, que son un primer esfuerzo para que las palabras no queden meramente en el libro, sino que conquisten físicamente el espacio (mediterráneo) que aspiran a recrear<sup>6</sup>. Y es también la búsqueda de la intensidad lo que anima el intento de que la música crezca en una relación tan íntima con la poesía que, de acuerdo a la pretensión de Sara Molina, logre penetrar en la escritura a modo de signos de puntuación y consiga que el espectáculo, como “la tarde”, llegue a ser “de música, /de matemática, de piel de ángel, de metafísica verdad”<sup>7</sup>.

La transdisciplinariedad sigue la vía de la traducción de unos lenguajes en otros,

<sup>5</sup> Un término que robo a una amiga del otro lado del Atlántico, Maris Bustamante, que durante años ha trabajado en el ámbito de lo que ella denomina “estéticas no objetuales”, lugar de encuentro para elementos procedentes de la plástica, la música, la acción y el teatro, y que ha producido numerosas acciones y performances desde el feminismo y la crítica social y política.

<sup>6</sup>Seguramente, la alusión a Rimbaud en el título del último jardín, “Una sesión en el infierno”, tiene que ver con el reconocimiento de la autora al juego de las “correspondencias” que los simbolistas aprendieron de Baudelaire.

<sup>7</sup>Una vez más la autora recupera la concepción teatral lorquiana de la puesta en escena como conjunto musical-matemático en que se integran rítmicamente movimiento escénico e interpretación verbal.

manteniendo lo propio de cada uno de ellos y consiguiendo así que cada *traducción* aporte algo nuevo. En la última parte el espacio de la acción es definido por los personajes de las apuntadoras, traduciendo en palabras lo que el público simultáneamente estará viendo en su realización plástica. A nivel verbal, este ejercicio de traducción tiene sus exponentes concretos en la repetición en castellano y catalán del poema "El Huerto del Cura" o en inglés y castellano del texto de las reinas shakespearianas.

El guión original contemplaba la participación en el espectáculo de la artista Rilo Chmielorz, quien debía acompañar con su acción de "rasguñado caligráfico sobre una superficie dada" el eco de las acciones previas. Tal participación no se produjo, pero la intención de arrebatar a la escritura su función signifiante y otorgarle una dimensión visual y constructiva sí se mantuvo. La caligrafía árabe, que tradicionalmente tiene, además de su función signifiante una función decorativa y arquitectónica, visual, fue utilizada por las Sorámbulas para construir el cuerpo de la Pájara Simürg, convertida así en símbolo complejo, resumen de los diversos lenguajes utilizados y resumen también de múltiples puntos de fuga indicados en la acción y en el texto.

### El viaje

"El teatro no es sobre algo. El teatro procede de algo, de un lugar dado, de la forma social y personal de vivir"<sup>8</sup>. Por ser un medio del "aquí y del ahora", por ser un medio antagónico a los sistemas de comunicación de masas, el teatro (y la "performance"), necesariamente está ligado al lugar y pensado para intervenir de forma inmediata sobre su entorno. En el trabajo de Margarita Borja la pertenencia al lugar es un factor primario. Ella recupera la herencia poética lorquiana trasladándola de Andalucía al Mediterráneo, y son su sensualidad y su fuerza evocadora los que marcan los lugares del drama.

La presencia de lo mediterráneo en la obra de Borja no es culturalista, sino experiencial. El fondo de *Helénica* tiene que ver con la experiencia de la contemplación de los murales de la isla de Thera, y su segundo trabajo escénico se conforma como un paseo a través de jardines construidos, habitados o soñados por los diversos pobladores de la región levantina. Los jardines no son espacios habitables, son lugares de tránsito, constituyen la otredad de la casa (del mismo modo que las mujeres de Shakespeare constituyen la otredad del drama). El paseo de las almas a través de ellos es tan fugaz (y tan intenso) como el posarse de la luna sobre el agua de la balsa ("una balsita para/que la luna sólo/pueda estarse un instante"). En ellos pueden convivir las almas de los antepasados reales que construyeron nuestra historia, con las de aquellas otras antepasadas que poblaron los dramas de Shakespeare. Los seres (¿inferiores?) asisten al conjuro congelados, pero muy vivos, bajo la atenta mirada de la inmensa y desnaturalizada pájara.

La inestabilidad, otro de los rasgos que definen la complejidad de la experiencia contemporánea determina la nominación de los personajes de la primera parte de la obra: viajeras y caminantes. El personaje de la viajera resulta del cruce de la reivindicación de la diferencia femenina y la reivindicación de la pertenencia a un lugar. Paradójicamente es la afirmación del lugar la que conduce al viaje, en tanto el Mediterráneo es el espacio por excelencia de los intercambios, las odiseas y los cruces culturales. Pero no basta afirmar la mediterraneidad para afirmarse viajera. Para ello hay que romper con la fijación de la mujer en el papel de Penélope, la paciente tejedora, y reivindicar decididamente el lugar usurpado

<sup>8</sup>Stephen Balint (director del Squat Theatre, grupo de origen húngaro afincado en Nueva York), citado en Johannes Birringer, "Invisible Cities/Transcultural Images", en Bonnie Marranta y Gautam Dasgupta, 1991: 117.

en la travesía de la historia.

La estructura del espectáculo es coherente con esa sugerencia paseadora del material poético. Del mismo modo que la compleja estructura de *Helénica* remitía a la composición de los murales y los frisos griegos, fragmentarios, no narrativos, pero intensamente significantes, en *Almas y jardines* el paseo por el jardín marca la pauta para la construcción escénica.

Ahora bien, en la puesta en escena, el jardín se transforma en castillo. Una propuesta tan *diferente* como la sugerida por las Sorámbulas no podía acomodarse a un espacio convencional: el Castillo de Santa Bárbara, en Alicante, fue el lugar elegido para instalar los jardines, un castillo fundado por los cartagineses en el 2.100 a. C. y bautizado por los griegos con el nombre de "Akra Leuke", cumbre blanca, testigo de los ires y venires de múltiples culturas de las que conserva sus almas. Es la antítesis del espacio-jardín, espacio de piedra, espacio de fantasmas, conquistado por las Sorámbulas para el jardín-teatro.

El espectáculo comienza en el patio de armas, un espacio abierto, sacudido por el viento, nueva versión de ese "circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar" (García Lorca, 1988: 185). En él se desarrolla la primera parte, que tiene la forma de un recitado coral en paralelo a la música, surcado por acciones de las Sorámbulas, recorridos y encuentros que sirven para una progresiva apropiación del espacio y un reconocimiento de la colectividad humana (anímica) que lo habita. Al final de la primera parte, las intérpretes ceden su alma a la Pájara y se convierten en ayudantes (ejecutoras) de una instalación "inhumana", que por un instante ocupa el centro de la acción. A continuación, los espectadores son invitados también ellos a pasear, y entran en un jardín mucho más "dramático", recreado en un espacio, que aunque ya no es abierto, tampoco sufre la clausura del escenario teatral. En dos pasillos que forman una ele los espectadores se enfrentan a una exposición de máscaras, estilizadas sillas, los elementos congelados del jardín, los trajes rígidos de las reinas. Bajo los arcos que delimitan el espacio (en la frontera entre el adentro y el afuera), el público es testigo de la sorda confesión realizada por las reinas shakespearianas atrapadas en sus trajes, atisban el dolor que dominó su historia privada, y asisten impotentes a su marcha. Un soprano masculino (en el último guiño del músico a la autora de tan compleja propuesta) acompaña el mutis de las silenciosas reinas.

El viaje poético/escénico acaba en este punto, pero como todos los viajes, ha generado una multiplicidad de encuentros. Previo al definitivo con el público, la misma construcción del espectáculo es el resultado de una multiplicidad de encuentros. El viaje de la poesía hacia el teatro no sigue la vía de la puesta en escena convencional, sino que surge de un ejercicio de colaboración entre diversos creadores que recupera lo más fresco de la producción vanguardista, aquella de los "collages" o "poemas escénicos" a los que se entregaron algunos de los principales protagonistas de la vanguardia histórica<sup>9</sup>.

Haciendo suya esta herencia, el responsable de la dirección escénica de *Helénica*, Luis Álvarez Auzzani, definía el trabajo realizado como la elaboración de "una partitura de acciones dramáticas, música, escenografía, iluminación y vestuario".

A un texto escénico no categorizable como drama corresponde una propuesta

<sup>9</sup>Guillaume Apollinaire celebró *Parade* (1917) como un "poema escénico" en que por primera vez se manifestaba la "alianza de la pintura y de la danza, de la plástica y de la mímica [...] signo evidente del advenimiento de un arte más completo" ("Parade et l'esprit nouveau", publicado en el programa de la primera representación de *Parade*, 1917). En la producción de esta obra de Jean Cocteau, producida por Diaghilev, colaboraron Picasso, Satie y el coreógrafo Massine.

escénica que se resiste al encasillamiento. ¿Teatro?, ¿performance?, ¿acción poética? Margarita Borja confiesa que prefiere el término “celebración”. Sería más sencillo que la profesión y el público admitieran definitivamente “un concepto ampliado” de teatro, el único que permitirá calificar como ‘teatro’ los últimos espectáculos de uno de los compañeros de viaje más claros de Margarita Borja en el panorama de la creación escénica contemporánea: Esteve Grasset (como Lorca, prematuramente desaparecido). En sus espectáculos latió siempre la intención de lograr una disolución de los límites entre la instalación, la danza, el concierto y el arte dramático: especialmente en sus últimos trabajos, todos estos lenguajes estaban presentes sin que resultara posible deslindar entre ellos. Sin embargo, una distancia insalvable separa los planteamientos de Grasset y Borja, y tal distancia tiene, sin duda, mucho que ver con el concepto de “soridad”.

### La soridad

“Ellas soy yo y yo soy ellas/Cuando ellas hablan yo me escucho./Si yo hablo, son sus voces lo que oyen./Golpes idénticos de corazón/en tres cuerpos idénticos dispares./Tres voces, separadas,/confundidas en diversos pensamientos./Soy diferente pero no distinta./¿Quiénes somos?/Mujeres con algo en común” (Rodríguez, 1996: 7). Con estos versos repartidos entre las tres intérpretes comenzaba *Mujeres al rojo vivo*, la única obra escrita y dirigida por Edurne Rodríguez, integrante del grupo Legaleón T, de Irún. La escena se convierte en lugar de manifestación de lo que Margarita Borja denomina “soridad”. Pero, lejos de provocar una instrumentalización del teatro o de la danza, esa voluntad expresiva conduce a la formulación de propuestas que alimentan un nuevo modo de vanguardia escénica.

La combinación no es nueva. Ya hace cincuenta años, el club Anfistora, un grupo de mujeres dirigido por Pura Ucelay, fue el único que se atrevió a llevar a escena una obra que permanecía secuestrada desde su prohibición por la dictadura de Primo de Rivera, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, y el mismo que un año más tarde intentó la que podría haber sido la empresa más vanguardista del teatro español previo a la guerra: la puesta en escena de *Así que pasen cinco años*, cuyo estreno fue impedido por el levantamiento militar y el asesinato del poeta. Margarita Borja ha reconocido que el Teatro de las Sorámbulas pretende continuar ese trabajo interrumpido. Pero tal continuación implica no sólo una reflexión sobre las formas, sino, sobre todo, una muy diversa articulación de arte y vida, de construcción y expresión, de teatro y sociedad, de personaje y actor.

En su búsqueda de la verdad, Lorca exigía unos personajes “tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y de ascos” (García Lorca, 1964: 1810). Pero esos personajes no podían ser aquellos que subían al escenario “de la mano de los autores”, sino los que lo hacían por sí mismos, sin renunciar “a la vida y al día”, a su propia historia pasional. Cuando en *El público* se descubre que los pies de Julieta “eran demasiado perfectos y demasiado femeninos”, que eran “pies inventados por un hombre” y que la verdadera Julieta estaba “amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase”, cuando, pese a las resistencias del Director, finalmente salen a la luz las pasiones reales que habitan bajo el drama, estalla la revolución. Lorca pone sobre la escena (imposible) el problema de la verdad en el teatro: la verdad del poeta y la verdad del actor, porque un drama en que el poeta convierte su interioridad en un circo no puede ser representado por actores que se limitan a esconderse tras las máscaras. Los actores ya no

deben interpretar personajes, no pueden anularse en la construcción de personajes, sino que han de poner su humanidad en la ejecución sensible de las formas poéticas propuestas por el autor. El actor del teatro imposible de Lorca, como el de Kantor, no puede renunciar a su concreción física, a su verdad. No es de extrañar que ambos desarrollaran su trabajo más propio en los márgenes de la profesión teatral<sup>10</sup>.

El juego de las máscaras y las transformaciones en *El público* servía para mostrar “el perfil de una fuerza oculta”, pero también para reivindicar las mil combinaciones posibles en que el amor se muestra. El descubrimiento de que la auténtica Julieta ha sido suplantada por un muchacho, objeto del verdadero amor, constituye uno de los centros de la trama de la obra. Margarita Borja, en un ejercicio paralelo al de Lorca, recurre al complejo juego de las interrelaciones para mostrarnos el perfil de otra fuerza oculta. La suplantación de Julieta por el muchacho tiene su paralelismo en la ocupación de la escena íntegramente por mujeres, que, como el muchacho en el amor, reclaman su protagonismo en la historia. La primera imagen de *Almas y jardines* es la de un grupo de mujeres ocupando decidida y alegremente el espacio. Son mujeres que realizan ese sueño de actor formulado por Lorca en su teatro imposible: asumen la conciencia de su concreción física, y no renuncian a su propio cuerpo, como no renuncian a su biografía, a su emoción, a su deseo.

El arte escénico, en cuanto utiliza como material primario el propio cuerpo humano, es (junto con los audiovisuales) uno de los medios creativos que más se prestan a una prostitución de la imagen femenina, pero al mismo tiempo, por su inmediatez (y a diferencia de los audiovisuales) es uno de los medios que mayor control permite al intérprete en el proceso de exteriorización de la realidad interna, una vez que éste asume la iniciativa de la creación. Por tanto, desde la perspectiva de la creación feminista, el arte escénico aparece como un medio especialmente adecuado para exteriorizar la vida interna de la mujer, silenciada o reprimida por los mecanismos tradicionales del poder.

Obviamente, no estamos hablando del arte escénico convencional, que siempre ha mantenido una relación instrumental con la mujer y que, pese a las aportaciones de tantas grandes actrices y directoras a su transformación, sigue manteniendo una estructura radicalmente machista (lo que hace de él no sólo el más conservador de los medios artísticos, sino además el que más resistencias plantea al reconocimiento de la diferencia femenina).

Estamos hablando de ese otro teatro, que se sitúa en diálogo permanente con los nuevos lenguajes artísticos y que a veces resulta difícil distinguir de la “performance”. Este fue el medio preferido por las creadoras feministas en los años sesenta y setenta para el desarrollo creativo de sus propuestas. Se trataba de crear el espacio para que la mujer se presentara a sí misma como persona, para que se adueñara de su propia biografía, de sus propios medios expresivos, de su propio cuerpo, y luchar contra esa ley que permite a la mujer ser una imagen, pero no construir su propia imagen (Carol Schneemann en Sayre, 1989: 74). Roberta Sklar, refiriéndose a su trabajo con la actriz Sondra Segal, argumentaba: “Las mujeres tienen que aprender a escuchar sus propias voces, sus cuerpos, sus impulsos, tomarlos y usarlos, en vez de asumir que cualquiera los conozca siempre mejor que ellas mismas” (Sklar, 1980: 39). Y en la misma dirección apuntaba Hélène Cixous, al animar a las mujeres a liberarse de su condición de “hijas” y conquistar la escena con su cuerpo, con

<sup>10</sup>Tanto el Club Teatral Anfistora como Cricot 2 en sus orígenes eran grupos compuestos por actores no profesionales. Por otra parte, en diversos lugares, Kantor habla del “personaje encontrado” en analogía al “objeto encontrado” dadaísta, e insiste en la concreción física del escenario y del propio actor, que debe seguir siendo él mismo, “cargado de todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos” (Kantor, 1984: 172).

su sangre, resistiéndose al sometimiento de la trama y de la imagen aprendida, con un gesto nuevo y simple capaz de transformar el mundo (1977: 133-135)<sup>11</sup>.

Sara Molina, responsable de la dirección escénica de *Almas y jardines*, ya había experimentado con anterioridad las posibilidades expresivas del medio escénico sin por ello renunciar a la finalidad artística. En el Festival de Granada (Off) de 1988 se presentó *M-30. Esto no es África: pornografía y obscenidad*, un espectáculo que comparte algunos elementos con *Almas y jardines*: también en aquel caso el elenco estaba constituido exclusivamente por mujeres, ninguna de ellas tenía experiencia profesional como actriz, y la estructura del trabajo tenía más que ver con la "performance" que con el teatro. En el programa de mano, Sara Molina declaraba: "ejercicio escénico realizado por 33 mujeres procedentes de diversas actividades y profesiones, un producto del reciclado de elementos de desecho teatral, una muestra de belleza residual". Con materiales pertenecientes a la vida cotidiana de la mujer en la sociedad contemporánea, Sara construía una sucesión de secuencias, con una fuerte carga expresiva, por medio de las cuales proponía una nueva forma de ritual. Este se hacía evidente en la danza final, que comenzaba como una simplísima invitación al movimiento y acababa siendo el detonador de una descarga física y emocional que permitía la integración de las treinta participantes en un único cuerpo. En cierto modo, ese baile final actuaba como resumen de la intención y la estructura de toda la pieza. Las provocaciones al público, el grito de libertad de su colectivo desnudo (no-africano), centro del espectáculo, y el descaro general provocado por la directora se convertían en una reivindicación de la alegría femenina y en definitiva de la alegría de la vida.

Lo interesante de este trabajo era también la conjunción entre la finalidad expresiva y la finalidad creativa. Lorca había planteado el conflicto entre la verdad y el teatro en términos de imposibilidad. Años más tarde, Grotowski y Chaikin renunciarían a lo teatral por similares razones. Pero, ¿acaso no es posible un equilibrio entre lo expresivo y lo constructivo que satisfaga la necesidad de verdad del intérprete/autor y la necesidad de máscara del teatro? Seguramente ese equilibrio depende de una renuncia a la negatividad implícita al planteamiento de Grotowski (y al de tantos otros creadores) y una opción por lo positivo, evidente en el trabajo de Sara Molina y Margarita Borja. No es gratuito que ese cambio de signo esté ligado a la autoría femenina.

En Nueva York, la coreógrafa Anne Carsson lleva años trabajando con gente de la calle para componer espectáculos de un vigor irresistible, tanto por la verdad y el entusiasmo de sus intérpretes como por el rigor en la construcción formal de los mismos. Lo común a los trabajos de Anne Carsson, Edurne Rodríguez, Sara Molina y Margarita Borja es el *gestus*: los/las intérpretes sonríen reiteradamente al público. Por encima de la disciplina formal, por encima del dramatismo de los contenidos, impera un sentimiento afirmativo. En *Almas y jardines* la afirmación convertida en sonrisa se llama "soridad".

Vestuario, máscaras y elementos escénicos introducen la dimensión poética de la obra en el espacio sin afectar la integridad de las ejecutantes, que son al mismo tiempo libres e intérpretes y que, por no verse sometidas a la encarnación de un no-yo, pueden mantener en todo momento la positividad del gesto. Al inicio de la segunda parte, el coro de arlequines, entregado a un juego expresivo en el espacio, queda inmovilizado tras las máscaras distribuidas en el mismo; no es un momento de anulación, porque en ningún caso las intérpretes son poseídas por las máscaras: son ellas mismas las que deciden jugar a

ocultarse, sabiendo ellas (y el público) que no se trata más que de algo transitorio, que la acción no quedará fijada, ni el destino decidido, que toda transformación es aún posible. Es la soridad la que permite que, a pesar del tono tan dramático con que concluye el espectáculo, lo que quede sea algo más que teatro: ante todo, la fuerte impresión de la vida regalada por las Sorámbulas, liberadas de la negatividad de las formas opresivas, encontrando, celebrando y ofreciendo una salida (diferente) a "esa selva oscura en la que se encontraron por haberse apartado del camino recto".

Cuenca, enero de 1997

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRINGER, Johannes (1991). "Invisible Cities/Transcultural Images", en Bonnie Marranca y Gautam Dasgputa. *Interculturalism and Performance*. Nueva York: P.A.J.
- BORJA, Margarita (1996). *Helénica, poemas para 'el público'*. Barcelona: Anthropos.
- DIEGO, Gerardo (1933). "El teatro musical de Federico García Lorca". *El Imparcial*. Madrid, 16 de abril de 1933.
- DRAIN, Richard (1964). *Twentieth Century Theatre. A Sourcebook*. Londres: Routledge, 1995.
- GARCÍA LORCA, Federico. "Conversación con Felipe Morales en 1936". en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1964.
- *Bodas de Sangre*. Edición de Allen Joseph y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1990.
- *El público*. Edición de M<sup>a</sup>. Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1988.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- GÓMEZ REUS Teresa (1996). "Helénica, poemas para 'el público'" y el teatro de las Sorámbulas", en Margarita Borja (1996): XIII - XXII
- KANTOR, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- KERKHONVEN, Marianne van (1991). "El peso del tiempo". en *ETC91*. Arena Teatro.
- MARRANCA, Bonnie y Gautam Dasgputa (1991). *Interculturalism and Performance*. Nueva York: P.A.J.
- RODRÍGUEZ, Edurne (1996). *Mujeres al rojo vivo*. Irún: Iralka-Legaleón T.
- SÁNCHEZ, José A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SAVRAN, David (1998). *Breaking the Rules. The Wooster Group*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- SAYRE, Henry M. (1989). *The Object of Performance*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press
- SKLA, Roberta (1980). "Towards Creating a Women's Theatre", en *The Drama Review*, 86, junio 1980.

<sup>11</sup>Hélène Cixous, "Aller à la mer" (1977), en *Modern Drama* (vol. 27, 1964), reproducido parcialmente en Richard Drain (editor) *Twentieth Century Theatre. A Sourcebook*. Londres, Routledge, 1995, pp. 133-135.