

# EL TEATRO DE LAS SORÁMBULAS O LA TOMA DEL ESPACIO ESCÉNICO COMO UN ACTO DE BELLEZA QUE SIGNIFICA PODER Y LENGUAJE

Margarita Borja

Teatro de las Sorámbulas

Ulises viaja a Ítaca en busca del enigmático corazón de los hombres y de las sombras de su sueño, escondido en la realidad de la experiencia. El Dante, viajero también, recorre tierra, infiernos y cielos. En la bóveda de la Capilla Sixtina, el Padre y el Hijo, entronizados en la naturaleza itinerante de las nubes, se otorgan identidad y legitimidad recíprocas en un acto creador supremo que trasciende la naturaleza, funda los espacios simbólicos de la cultura y se establece como referente, elevado del conjunto de articulaciones del imaginario masculino de todos los tiempos. Se articula como referente de plenitud y belleza. Como imagen quintaesenciada de los ritos de poder. Y como síntesis del más poderoso de los Viajes. Al servir las nubes, sensuales, cambiantes nubes, como vehículo de transporte, los protagonistas sobrevuelan el orbe entero sin fatiga, dispuestos a contemplar la creación sobre la que viajan acomodados, y a decidir sobre el destino de sus moradores y sus tierras como se decide sobre lo que nos pertenece.

Ulises, El Dante, Dios Padre y Adán son actos literarios, personificaciones artísticas con resultado de belleza eterna, pero de una belleza sublime <sup>1</sup> que significa poder y se traduce en lenguaje. Atributos o cualidades del todo contrarias a las que se reconocen en eso que ha venido considerándose como la *belleza del eterno femenino*.

¿Qué hubiera sido de la pervivencia secular del Patriarcado sin las potentes figuras del Padre y el Hijo, con mayúsculas, que se otorgan reconocimiento mutuo, y atraviesan la naturaleza fundiendo energías por la punta de sus dedos en un acto creador supremo que trasciende el espacio y el tiempo desde la bóveda de la Capilla Sixtina...?

En el escaso, por diezmado, imaginario secular que pertenece a la autoría femenina, faltan esas epopeyas de poder abarcador sobre el espacio y de facultad de significación por medio de la creación de lenguajes.

El pasado junio, Àngels Carabí y Laura Borràs me invitaron a participar en este Congreso. Pensaron que buena parte de lo que expuse en la presentación del libro de *Helénica* <sup>2</sup> en la Librería Crisol, aquí en Barcelona, encajaba en el título *Bellesa, dona i literatura*, y así era. Sin embargo, a la hora de hacer elecciones para la sinopsis de mi intervención, propuse la proyección del vídeo *Almas y Jardines* <sup>3</sup> que contiene amplios fragmentos del segundo montaje teatral de *Sorámbulas*. Enseguida explicaré porqué. Pero antes, deseo dar las gracias a Àngels, a Laura y a Marta Segarra, y a quienes han colaborado con ellas, por habernos proporcionado la posibilidad de abordar un tema tan central para el imaginario femenino, dándose al sostenido esfuerzo de llevar a cabo el empeño. Gracias también al Departamento de Filología Románica de esta Universidad que mantiene espacios para el estudio y publicación de la obra literaria de las mujeres.

---

<sup>1</sup> Kant establece “ la contraposición entre lo bello (femenino) y lo sublime (exclusivamente masculino) (Puleo, 1996: 17-18).

<sup>2</sup> Mi primera pieza para el teatro y el primer espectáculo que levantamos en el Teatro de las Sorámbulas (Borja, 1996a).

<sup>3</sup> Filmación del ensayo general con público, anterior al estreno en el 11vo. Festival Internacional de Música Contemporánea (Borja, 1996b).

De todos modos, en el tercer acto de *Helénica*, hay referencias dramatúrgicas que también sirven para ilustrar la reflexión de hoy. Aludiré a ellas porque me van a servir de antecedente.

Reproduzco la escena titulada: *Público sobre la arena, o el ágora de las mujeres*<sup>4</sup>: por el patio de butacas hacia el escenario, vuelve a entrar *el Criado*, personaje de *El Público*. Se dirige al *Director* (que es el Director de la obra, Luis Alvarez Auzzani, en este caso) y luego a la *Directora*, yo misma), lo hace así porque en mi versión de la cita para *Helénica*, desdoblé esa función. *El Criado* dice: “Señor, Señora: el público”. Los Directores responden al unísono: “¡que pase!”. Estas son, como es bien conocido, las últimas palabras pronunciadas en la última obra de teatro de García Lorca. “El público, que pase”, me pareció la más sugerente de las invitaciones, ahora que sabemos que no hay un público sino diversos. En *Helénica* podíamos darnos por aludidas, y quienes “pasan” por todos los accesos entre bambalinas, por todos los accesos del patio de butacas y convergen en el escenario, son gentes de distintas edades y presencia mayoritaria femenina. Es uno de los nuevos públicos que tiene sobradas razones para secundar la llamada, porque ha llegado su tiempo histórico de presencia pública, su tiempo de construcción de una identidad genérica en tanto que sujeto social.

Después de esa toma simbólica del más simbólico de los espacios, la escena se transforma en *el Ágora de las Mujeres*. El escenario se convertirá en animada plaza donde tendrán lugar algunas celebraciones<sup>5</sup>. El pasado y el presente estarán impregnados el uno del otro en fusión de figuraciones y personificaciones de lo humano-mitológico. Se celebrará el entierro de Aristóteles, sumo, eficaz constructor del edificio teórico androcéntrico que durante tantos siglos ha servido para mantener a las mujeres penalizadas en los espacios de lo privado y adscritas a la naturaleza, que no a la cultura. Y se recibirá la llegada de una nueva Vox Justitiae. La personifica Emilia Caballero, una bien conocida abogada feminista, a quien Rilo Chmielorz, con quien tuvimos la suerte de contar, vistió intencionadamente con una alegre toga fucsia. Esa Vox Justitiae, que atraviesa el patio de butacas mientras la escena se ha paralizado, declama el único poema netamente conceptual que escribí para la obra y que deseo copiar aquí. Preciso que lo escribí guiada por el afán especulativo de unir conclusiones personales, extraídas de disquisiciones filosóficas sobre el significado de los números de María Zambrano, a los aportes teóricos de la escuela filosófica feminista española, de raíz ilustrada, que tiene a Celia Amorós como iniciadora y a Amelia Valcárcel como una de las voces más lúcidas. El poema dice así:

A través de la venda de tela/ la Diosa Themis/ estaba mirando desde el principio del Tiempo, pero la palabra no había alcanzado aún/ la Ética par/ y el desequilibrio androcéntrico/ desviaba el pulso de los pinceles/ a causa de un eje virtual erróneo/ que aspira a perpetuarse/ desde el principio/ de la teoría Estética.<sup>6</sup>

Terminada la recitación, la fiesta continuará hasta que *el Arlequín, el Duende, la Cometa del Alma* y el resto de muchachas y muchachos que juegan en la plaza concluyan la representación con el poema de la poeta griega *Corina*<sup>7</sup>, rabioso en actualidad, que relata la

---

<sup>4</sup> En *Helénica* hay cuatro fugaces citas personificadas de *El Público* que he llamado “Interludios lorquianos” y otros guiños de complicidad con ese texto que tomé de manera explícita como referente: después del viaje a las profundidades de su “teatro bajo la arena”, me pregunté: ¿por qué no buscar razones contemporáneas para aventurarnos en la superficie? (Millán, 1988: 33-36).

<sup>5</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>6</sup> El clima de celebración es inherente al teatro actual porque vivimos una época donde “la soledad del espectador televisivo tiene su correlato en la concepción del teatro como fiesta colectiva”. Así lo han entendido el Odin Teatre: E. Barba. *El Living. El Théâtre du Soleil: Ariane Mnouchkine. Els Comediants o Els Joglars* (Sánchez, 1994: 11).

<sup>7</sup> Borja, 1996a: 97.

hecatombe que sobreviene en el Olimpo después de unas elecciones democráticas que no complacen a ninguno.

Hay una coincidencia muy curiosa en el tiempo que no quiero dejar de señalar antes de acabar esta indispensable digresión por “Helénica”. En los mismo días en que montábamos estas escenas finales, recluidas en la casona de Lo Boligni, sin que tuviéramos noticia de ello, estaba celebrándose en Atenas la *Primera Cumbre de Mujeres en el poder*. Quinientas mujeres con experiencia de gobierno se habían dado cita mirando al viejo Partenón para configurar un documento en el que proclamaban la necesidad de instaurar la Paridad varones-mujeres como única forma de profundizar la democracia y rectificar por medio de criterios y prácticas las persistentes inercias de exclusión o inferioridad de nuestra presencia en los espacios de representación y poder. El *Teatro de las Sorámbulas*<sup>8</sup>, compuesto por feministas de varias generaciones y un buen número de artistas de las artes plásticas, el teatro y la música, en ese mismo momento, levantaba la ficción de un *Ágora de las Mujeres* donde los varones no estuvieran ausentes, y proclamaba en el escenario la necesidad de una “ética” igualmente “par”, de una ética capaz de salir de los absolutos del Uno filosófico para definirse en los espejos de alteridad y diferencia de la Otra, y de los Otros<sup>9</sup>.

A partir de *Helénica* quedaba abierta para mí la búsqueda de formas de escritura teatral compleja<sup>10</sup>, destinadas a la “ocupación” del teatro; espacio significativo para el imaginario de nuestra cultura que no dudo en calificar de Bastilla simbólica. Señalo entre paréntesis que la ideología feminista es una forma de revolución incruenta y moderada, de calidad civilizatoria, que resulta revolucionaria sin duda también en la indagación teórica y artística que ocupa este siglo porque está produciendo un cambio en la conciencia milenaria de la percepción del sujeto mujer en su individualidad y en el mundo. A partir de *Helénica* quedaban asimismo abiertas para mí y nuevas posibilidades de exploración de intertextualidades polifónicas<sup>11</sup> y vías de continuidad con la experiencia de ubicar el intento de unir filosofía y poesía en el ámbito de la representación escénica, cuestión que la propia Zambrano llevó de la teoría a la práctica en uno de sus últimos textos “La tumba de Antígona”.

Al teatro contemporáneo, en cierto sentido naufrago asido a su tablón en océanos de industria audiovisual, le quedan, a mi juicio, como espacios propios el de entraña popular y directa y el más elaborado y complejo, el metafórico de dimensión filosófica<sup>12</sup> donde los Seres Humanos podemos todavía levantarnos en el centro de la intertextualidad artística en un acto transitorio de vida verdadera que de inmediato va a adquirir su sentido épico de destino humano. El teatro es el último arte de lo humano que puede darse en una realidad temporal sin virtualidad de mediación y mejora tecnológica, pero estimo que el crudo realismo ya no es un camino de futuro para él, aunque sí pueda ser un éxito oportuno. Otra cosa sería que volviéramos a reflexionar, yo desde luego lo intento, sobre la perspectiva de María Zambrano a propósito del

---

<sup>8</sup> *Ibid.* 101.

<sup>9</sup> La dramaturga del *Kaaitheater de Bruselas*, dirá a su vez: “Es tiempo de adoptar un pensamiento más modesto, en el que la uniformidad sea sustituida por lo fragmentario y lo complejo, en el que la unidad sea más sentida que proclamada” (Van Kerkhoven, 1944: 17).

<sup>10</sup> Sánchez, 1994.

<sup>11</sup> La *Historia del Nombrar* de Carlos Thiebaut (1990) me ha servido de espejo donde reconocirme en estos intentos.

<sup>12</sup> Hoy se mantiene con valor de comercio ese otro tipo de teatro-drama, émulo de la telenovela, epígono de psicologismos sin fuste, donde se embosca una producción retromachista beneficiaria de las características invasoras del audiovisual: las carteleras de Londres, París, Amsterdam o Nueva York pueden estrenar al mismo tiempo a autores habilidosos que hacen fama a base de estereotipos sexistas, pero sorteando la cuestión con suficientes tics de actualidad y dosis de ambigüedad. A ese tipo de teatro le auguro ciertamente poco futuro.

“realismo español”<sup>13</sup>, al que reconoce, en cuanto al conocimiento, “diferencia de origen con el pensamiento greco-cristiano europeo”. Debo señalar que estas reflexiones de Zambrano me sirvieron durante el período en que escribí *Helénica* para entender la contradicción que suponía que estuviéramos “importando” estéticas teatrales centroeuropeas del “cansancio, la caducidad, el vacío...etc.” como espejos inadecuados para un momento estimulante de consecución de la democracia española, al que había que sumar el empuje emergente de las mujeres. Tampoco a nivel internacional teníamos razones, las mujeres, para caer en semejantes desalientos de fin de paradigma.

Vuelvo a referirme a *Almas y Jardines*<sup>14</sup>: un proyecto donde yo planteaba un recorrido en clave poética por los Jardines de la España literaria de *Alma Al-Andalusí*, con sustantivo Mujer, y otro, en la segunda parte, por un *Jardín* de alma copiada y anglosajona, donde situé la *Shakesperiana*. Manuel Seco fue el encargado de componer la música y Sara Molina<sup>15</sup> aceptó la dirección y versión escénica. Así fuimos perfilando lo que, bajo el ya indudable magisterio escénico de Sara, acabó siendo, en consideración de Carla Matteini, que me halaga repetir, una nueva forma, pagana desde luego, de auto sacramental. Sara Molina supo llevar la presencia corporal genérica del *Teatro de las Sorámbulas*, a su expresión más esencial: en este montaje las actrices eran todas mujeres<sup>16</sup>.

Aludo de nuevo a Ulises, al Viajero del Dante, al Adán y al Dios Padre de la Sixtina, sujetos de su propia historia genérica, dueños de su relato, cuidadores de su transmisión para perpetuidad de los siglos y, a la vez, objetos, en tanto que sujetos con nombre propio, del imaginario literario y artístico más elevado y perdurable, es decir, del imaginario que crea la conciencia universal. La idea del Viaje preside su epopeya, su tránsito<sup>17</sup>. La experiencia se traduce en mejores capacidades de conocimiento, de lenguaje y de poder creador. ¿Y la *Viajera*? La *Viajera* en cambio está ausente como figura de referencia. Por eso me pareció que había que intentarlo, que había que crearla, darle esa dimensión de epopeya humana, entre otras cosas porque ha existido históricamente, porque existe y resulta apenas visible todavía con el nombre y el rango que debe corresponderle, pues donde no tiene forma, donde no existe es en el espejo oscuro de nuestro imaginario interno. Y no existe en él porque no existe en la cultura.

Al inicio de la proyección del vídeo, que no demoro ya, mientras *las Sorámbulas* descienden por las escalinatas hasta el patio de Armas del Castillo con energía propia de las decisiones históricas, y lo ocupan en su casi totalidad entre los músicos y el público que va a flanquearlas en todo el desarrollo dramático, escucharemos en off a *La Viajera*. Es la voz de Teresa Molina, la actriz más anciana del grupo, como comprobarán a continuación. Repetirá la

---

<sup>13</sup> El realismo español, “tan mentado y renombrado mas sobre el cual no sabemos todavía si es un modo de conocimiento, un estilo de arte o una genérica forma de expresión, una filosofía o una ‘concepción del universo’ (Zambrano, 1987: 35).

<sup>14</sup> Tomás Marco, entonces Director del Festival Internacional de Música Contemporánea, convirtió en encargo para la 11va Edición del Festival esa segunda propuesta mía al Teatro de las Sorámbulas.

<sup>15</sup> Cuyos trabajos de escritura escénica, junto con los de Óscar Gómez, me habían interesado sobre el resto de la propuestas contemporáneas, entre las españolas que conocía entonces.

<sup>16</sup> “La noción de teatro de arte es una noción política [...] la fuerza política del teatro reside fundamentalmente en el actor, en la relación inmediata que mantiene consigo y con su medio” (Bailly, 1966: 2). En ese sentido debe entenderse la presencia escénica de un conjunto de mujeres feministas.

<sup>17</sup> En “La mirada de Ulises” del realizador T. Angelopoulos, el amigo dice al protagonista: “La primera creación de Dios fue el Viaje, luego vino la duda y la nostalgia”. Lo que significa: tuvo que existir un Ulises milenario, creador de su propio Viaje para que en el centro mismo de su fracaso, otro como él pueda seguir erigiéndose en protagonista, en sujeto y dueño de la mirada histórica y del discurso.

estrofa que inicia el Canto Primero del Infierno de la Divina Comedia. Al sentarla en una silla, la Directora ha reforzado la significación textual de mi propuesta. El Viajero, en la plétora juvenil o en la madurez, atravesaba cielos y tierras en doble uso del goce de su libertad mental y corporal, la Viajera Mujer envejecía dejando volar su alma, no sólo desde simbólicas cárceles interiores sino desde fortificados Castillos y Palacios, o en la quietud de celdas conventuales, cuyos muros retenían la irreversible realidad temporal de sus edades. Cómo no recordar a Teresa de Ávila, sor Juana Inés, la nazari Walada, Nahzun Bint Alqalà, Christine de Pizan, Eloísa, Hildegarda de Bingen, Blanca de Navarra..., o todas esas “locas en los áticos” del XIX <sup>18</sup>.

Pero una sola Viajera, anciana y sentada, significando su metáfora directa más realista, no resultaba suficiente para traducir mis intenciones al añadir texto propio a la conocida estrofa del Dante. Por eso, Sara Molina juzgó oportuno crear una segunda Viajera, de realidad contemporánea, capaz de desplazarse con libertad por el espacio escénico e incorporar el texto que sigue. La escucharemos mientras las actrices ocupan el rectángulo del patio en la voz de Cristina Sánchez.

VIAJERA 1: *”A la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto”.*

VIAJERA 2: Y en aquella frondosa oscuridad encontré memoria y condición. Y fui Viajera en nombre propio, en alma que tuvo negada su existencia propia de mujer durante siglos y por ello anduvo escondiendo en parajes y jardines, caudales de razón y pasión, cantos de amor y muerte y estas agujas de esperanza desesperanzada con que tejemos las palabras y los nombres encontrados hoy.

El vídeo recoge fragmentos en dieciocho minutos de un espectáculo de más de una hora. La percepción que tendrán de la representación será, por fuerza, incompleta, sobre todo en la primera parte, donde pasajes enteros, ricos en coreografía han tenido que ser obviados en favor de la coherencia de montaje de la filmación. Cito los Pasajes que faltan en su integridad: el Primero, llamado “del Preventorio de Aigües” (recoge las “canciones en el Jardín del Mal y de la Muerte”), el Pasaje Segundo: “El Cáliz del Alma Viaja por la Primavera” y el Pasaje Tercero, el del “Huerto del Cura”, o poemilla malicioso que le enseña la Abuela a la Nieta. Conectado a este, el Cuarto: “Últimas Voluntades”, sí está recogido en su integridad. Junto a la Viajera anciana (y ahora podrán ver en imagen a la actriz), aparecerá la Caminante Adolescente, M<sup>a</sup> José Congost, que ha llegado junto a ella y dice el poema. Del pasaje Quinto escuchamos a Ana Jódar parte del poema que habla de La Alhambra, y del Sexto, también fragmentos del poema del Hondo de Elche, “paraje adonde las aves migratorias vienen a beber y a morir de sed”, declamado por Emilia Caballero. Finalizado el recorrido, las actrices se dirigen a un artilugio: un cubo de hierro con brazo oblicuo de grúa y polea que ideó el escultor Eligio Otero. Valiéndose de él, rodando su volante y armando las piezas que yacen en el suelo, Las Sorámbulas elevarán la figura de la Pájara Simürg, símbolo del pájaro del alma que en el transcurso de los siglos, como tantas cosas, perdió su naturaleza originaria femenina. Quedará la escultura móvil presidiendo la escena vacía, como si quedara velando la memoria de lo sucedido y aguardando el regreso del público, que ahora entra en La Sala de Armas para la continuación del espectáculo. Añado que la figura de la Pájara, configurada por hermosas caligrafías árabes, es copia del original persa <sup>19</sup>.

La segunda parte, la “Shakesperiana”, es un poema dramático en un acto. Lo escribí inspirándome en un jardín de traza isabelina, enclavado, sorpresivamente, en un paraje seco, de

---

<sup>18</sup> Gilbert y Gubart, 1979.

<sup>19</sup> Aparece reproducida en López Baralt 1985: 70.

montaña aterrada de almendros en la más fiel tradición árabe. También ha sufrido cortes en la edición del vídeo, pero creo que hemos podido conservar lo más significativo de la textualidad, la música y la envergadura escénica.

Al clima de sensualidad, corporalidad espacial y juego de la primera parte de "Almas y Jardines", se contraponen la opresividad de la segunda: los muros de la Sala de Armas del propio Castillo son en sí mismos el elemento de referencia realista, y el llamativo vestuario de las Reinas del Ricardo III, ideado por Sara Molina con figurines de Pascual Medel y confección de Ana Díez, constituyen el elemento metafórico. Al final del vídeo aparecerá la cita de Verónica Forrest Thomson<sup>20</sup> causante de este poema. Hacía poco tiempo que había traducido un poema de Verónica y una de las estrofas "Me gustaría no seguir sonando como Ricardo III", acudió a mí aquel día en que paseábamos por el insólito jardín de Penáguila, provocando mi imaginación. Así pues, hice aparecer a Queen Margaret y a la Duquesa de York al recrear el jardín en mi propio poema para poderlas mirar, para verlas en la circularidad de sus acusaciones recíprocas<sup>21</sup> y entender porqué en esta época contemporánea también ellas hubieran declarado que les gustaría no seguir "sonando" por boca e intereses de Otro. Me pareció que aislar de la totalidad de la tragedia shakesperiana el momento del enfrentamiento verbal de ellas iba a permitirme añadir un significado del que no hemos podido disponer hasta aquí. Para convertir este propósito en forma escénica surgió el coro de Arlequines, necesariamente femeninas, capaces de aportar un punto de vista que señala sin remilgos otro causante tan invisible como implacable de las muertes de esos hijos, maridos y parientes de ambas, bautizados fatídicamente con los mismos nombres. Aunque en el vídeo solo falta una estrofa y parte de otra del texto del Coro, voy a copiarlo aquí.

Coro de ARLEQUINES:

ARLEQUÍN 1: ¡Oh Público!...¡Querido Público!, miradlas atentamente. Observad cómo su ser, cautivo en el traje, muere de estar muriendo sin nacer. El Traje...ved en la cima de estos tiempos cómo desvela su áspera textura, su helada reja en contacto con la piel, su forma de artificio de tortura refinada. Sabed que fue ideado, construido y pagado por cuantos ilustres caudillos domésticos condujeron la atroz guerra privada que los siglos conocen y los libros desconocen.

ARLEQUÍN 2: ¡El Traje!...Oh mis Reinas...albergue de vuestra infelicidad, tenaza inmóvil en vuestra cintura, coraza apretada en el pecho, foso sin fondo bajo la falda. Y vuestro enlutado cuello, almena agobiada de palomas que traían presagios de otros nombres desde el horizonte y cayeron en emboscada feroz.

ARLEQUÍN 3: Otros Nombres... que pudieron ser vuestros verdaderos nombres en uso libre de vida, desaparecidos para siempre, desfigurados, golpeándose la locura de su imposibilidad de ser.

ARLEQUÍN 4. ¡Oh Reinas...mis reinas!, trágico antecedente, mártires de una fraternidad que sólo era mortífero instrumento de patriarcado, atrapadas en un telar de lágrimas interminables...reclinados soles de lluvia amarga: no funde vuestra pena el lacre de sangre que marca los mismos apellidos sobre los cuerpos inertes de vuestros hijos.

CORO: sobre los cuerpos inertes de vuestros hijos...de vuestros hijos...de vuestros hijos.

El desenfado adolescente de nuestras Arlequines no oculta el sentido de duelo que contiene el texto y que el madrigal compuesto por Manuel Seco recrea hondamente a continuación. Es el duelo no de una mujer por otra, sino de un genérico por sus mártires, ahora que podemos reconocerlas como tales. Un duelo que muchas mujeres ignoran que está pendiente

---

<sup>20</sup> Gallero, 1989: 297.

<sup>21</sup> *Queen Margaret*: I had an Edward till a Richard killed him.

I had a husband till a Richard killed him.

...I had a Richard too and thou didst kill him.

I had a Rutland too, thou holp'st to kill him.

*Duchess of York*: Thou hadst a Clarence too and Richard kill'd him.

Thy Edward he is dead, that killed my Edward..etc

porque al ignorar las características de su historia genérica, no saben hasta qué punto las mártires de la opresión secular lo han sido, y lo siguen siendo, en su propio hogar... Y no hay llama alguna de soldado desconocido alguno que vele el silencio de su olvido... no lo hay en ningún Arco de ningún Triunfo que valga, situado en el más alto punto de mira de alguna de las ciudades más hermosas del mundo. Ni existe nada semejante a la grandiosidad del canto a la libertad del coro de esclavos del Nabucco de Verdi. Ni...Ni...Ni...: la abolición de la esclavitud de las mujeres se nombra como tal. La poesía, y la música, y el resto de las artes con ellas, traduciendo en logro estético los logros sociales y éticos del proceso de humanización, por los que tan altos precios pagan las generaciones, actúan como agente reparador de heridas narcisistas en la conciencia de clase, de etnia, de género. Heridas que ocupan unos espacios de dolor y lastre en las conciencias individuales mucho más omnipresentes de lo que nuestro fatigoso esfuerzo por conocernos a nosotros mismos en un día a día circunstancial nos desvela. Pero heridas que por la vía del arte, se trascienden a sí mismas y generan códigos de belleza que ya, en adelante, van a significar poder de nombrar la propia experiencia con palabras propias, que generan capacidad de hacer visible nuestra epopeya en la mirada de la conciencia universal.

“El” Soldado engloba a los miles de soldados que dieron la vida por sus respectivas patrias y está dotado del espacio más emblemático de la ciudad más emblemática, con significado de poder. ¿Dónde está el correlato femenino?

Me he preguntado por qué el feminismo ha tardado tanto en impregnar la creación teatral en nuestro país. Por lo que constato, tampoco las cosas van mucho mejor en otros países. Mi información es deficitaria. Supe en algún momento de Linda Nochlin y su teatro de mujeres en Nueva York, que se mantuvo durante una década. He sabido, poco, de la canadiense Pol Pelletier y el Teatro Experimental de Mujeres<sup>22</sup>. Pero no puedo responderme basándome en investigación o estudio monográfico, como merece la Institución Universitaria que hoy nos acoge: entre otras cosas, no soy universitaria. Con todo, dispongo de mis observaciones.

En el año 90, en Alicante, celebramos un congreso internacional feminista titulado “En el sentido de la vida”. De aquellos extraordinarios días extraje una clara conclusión: el ámbito de lo simbólico-imaginario queda casi intacto aún, es el más difícil de remover. En él se genera y se regenera el paradigma de poder al que todo habrá de referirse. Es su espejo. Concluí que el feminismo contemporáneo tenía que incidir con más intención y empeño en el ámbito de la creación.

En la historia de nuestra cultura, dice Victoria Sau, “El hijo no gime por no tener Madre, con mayúscula, porque el patriarcado le ha hecho creer que para él es suficiente tener Padre”<sup>23</sup>. La Hija, que ha gemido de modo consciente (Casandra, Antígona...etc.) lo ha hecho sobre la certeza de su propio vacío de Maternidad cultural e histórica. “...La Madre ha quedado rebajada a pura metonimia, a la realidad coyuntural no trascendente del fenómeno visible del embarazo y el parto, la maternidad *natural*, objeto de manipulación del Padre. Mientras este queda elevado a la categoría de metáfora, se ha perdido el orden simbólico de la Madre”. Por su parte, Amelia Valcárcel ya dio en el clavo con valiosa síntesis aseverando que: “sólo quien tiene poder, tiene genealogía”.

Probablemente sea este el momento de recuperar y generar genealogías y de considerar la maternidad, por nosotras mismas ante todo, como actos de creación social y cultural. De hecho, en el Teatro de las Sorámbulas se ha dado algo que destaco con verdadero placer. Sorámbulas ha sido un proyecto de “madres feministas” que las hijas y los hijos y amigas y amigos de ellos han

---

<sup>22</sup>Femmes de Théâtre, 1995: 74-76.

<sup>23</sup>Sau, 1995: 33.

secundado, a sabiendas de que se involucraban en algo impregnado de ideología. Tradicionalmente, los proyectos que implicaban a muchos miembros de las familias eran proyectos paternos. Sorámbulas ha involucrado asimismo a artistas varones <sup>24</sup> que no han dudado en aportar. Creo que estamos ante un referente nuevo y valioso. El feminismo contemporáneo cuenta con los dedos de las manos las colaboraciones masculinas a esta causa de la igualdad que les atañe, y aquí se han hecho entregas significativas. Algo, sin duda, está en proceso de cambio.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAILLY, Jean François (1966). *Théâtre et démocratie*. Le Monde Diplomatique: sept. 1996, n° 510.
- BORJA, Margarita (1996). *Helénica, poemas para 'El Público'*. Barcelona: Anthropos.
- BORJA, Margarita (1996). *Almas y Jardines*. Alicante: Taller de Imagen Universidad: Alicante.
- GALLERO, Jose Luis (1989). *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*. Madrid: Fugaz.
- GILBERT & GUBAR, Sandra & Susan (1979). *The Madwoman in the Attic*. Yale University.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1985). *Huellas del Islam en la literatura española*. Madrid: Hiperión.
- MILLÁN, Ma. Clementa (ed.) (1988). *Federico García Lorca: El Público*. Madrid: Cátedra.
- PULEO, Alicia H. (1992). *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, Jose Antonio (1994). *Dramaturgias de la complejidad*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SAU, Victoria (1995). *El vacío de la maternidad*. Barcelona, Icaria.
- VÁLCARCEL, Amelia (1991). *Sexo y filosofía; sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- THIEBAUT, Carlos (1990). *Historia del nombrar*. Madrid: Visor.

---

<sup>24</sup>Sobre los ya citados: Jaime Giménez de Haro, José Gallego, Gregorio Jiménez, Andy Sotiriou y José Piqueras.