

Introducción

Recorrido dramático de mujer y migraciones

Concha Fernández Soto

1. Las migraciones, tema clave de nuestro tiempo. Nuestro abordaje a través del arte y la literatura

El ser humano ha sentido la necesidad de migrar desde el mismo momento en que se ha enfrentado a la búsqueda de mejores oportunidades de vida. Y la historia de la humanidad es la historia de sus movimientos migratorios.

Para el estudio de este fenómeno, entre otras razones, nació el Laboratorio de Antropología social y cultural (LASC) de la Universidad de Almería, allá por 1995. Y dos años más tarde convocaba a diversos científicos sociales de toda España al primer congreso sobre inmigración africana, por aquellos días la más significativa y visible en nuestro país. El fruto de aquella reunión científica fue el libro *Africanos en la otra orilla* (Icaria, 1998). A aquel congreso le han seguido quince ediciones más hasta la fecha, convirtiéndose en un referente a nivel español y europeo y publicando cada año sus resultados en formato libro¹. Por ello, como una línea de investigación propia, en el año 2004 comenzaron una serie de estudios interdisciplinarios para conocer la imbricación que el fenómeno migratorio estaba teniendo en las artes, principalmente en el cine, la literatura (novela, relato corto y poesía) y las artes plásticas, como la fotografía. El resultado son varias

1 Del conjunto de obras publicadas destacamos las que nos parecen más interesantes para esta edición, ya que guardan alguna relación con las temáticas que en ella se abordan. Francisco Checa (ed.), *Las migraciones a debate*. Barcelona: Icaria, 2002; Francisco Checa, Juan C. Checa y Ángeles Arjona (eds.), *Inmigración y derechos humanos*. Barcelona: Icaria, 2004; Francisco Checa (ed.), *Mujeres en el camino*. Barcelona: Icaria, 2005. Francisco Checa, Ángeles Arjona y Juan C. Checa (eds.), *Menores tras la frontera*. Barcelona: Icaria, 2006; Francisco Checa (ed.), *La inmigración sale a la calle*. Barcelona: Icaria, 2010; Ángeles Arjona, Francisco Checa y Teresa Belmonte (eds.), *Biculturalismo y segundas generaciones*. Barcelona: Icaria, 2011.

publicaciones sobre el particular. Pero no queríamos que nuestro acercamiento se llevara a cabo exclusivamente desde la investigación social, por tanto, propiciamos la participación de diferentes artistas en un certamen internacional creado al efecto, bajo el nombre genérico de *Traspasando fronteras* (del que se convocaron cuatro ediciones, 2006-2009). Los géneros abordados fueron el relato corto, la poesía, el teatro y la fotografía. Los resultados de estos cuatro certámenes también se publicaron atendiendo a criterios de calidad e interés (véanse F. Checa (ed.), 2006; F. Checa y C. Fernández (eds.), 2007, 2008 y 2009).

Cuando en 2009 se crea en la Universidad de Almería el Centro de Estudios de las Migraciones y las Relaciones Interculturales (CEMyRI), bajo el auspicio del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (a través de la Secretaría de Estado de Emigración e Inmigración), en esta Universidad tomaron nuevo impulso los estudios y actividades que relacionan el fenómeno migratorio con las artes. En este sentido, en 2010 se crea un ciclo anual que lleva por título *Género, Cine y Migraciones*, que permite el encuentro con directores, actores o críticos cinematográficos sensibles a esta temática (cinco ediciones).

Y llegó la hora del teatro. Recogiendo el espíritu de *Traspasando fronteras*, C. Fernández y F. Checa editaron en 2016 el volumen colectivo *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* (Editorial Fundamentos). Se pensaba que en el panorama literario español hacía falta una edición que recogiera una selección significativa de los acercamientos que la dramaturgia actual viniera ofreciendo sobre este amplio fenómeno de las migraciones, al mismo tiempo que ayudara a sistematizar la bibliografía dramática que hasta entonces se había ido produciendo sobre dichas temáticas relativamente recientes².

Y en esta misma línea sigue la presente edición. La diferencia es que ahora, de un lado, las protagonistas son exclusivamente dramaturgas, el objeto de escritura los tránsitos, las migraciones protagonizadas por mujeres, de otro, nos salimos del marco español y así la obra cobra una dimensión internacional: España, Italia, Argentina, Francia, Egipto, etc.

2 Con el fin de evitar repeticiones en este volumen, remitimos a la bibliografía final que aparece en la Introducción de *Los mares de Caronte*. En ella se encuentra una relación amplísima y actualizada de estudios sobre el teatro español y las migraciones.

Agradezco a la doctora Rosanna Fialdini Zambrano, profesora especialista en dramaturgia femenina contemporánea y docente en la Universidad de Carolina del Sur, su lectura atenta de la obra y su atinado Prólogo. También quiero dar las gracias desde estas páginas al dramaturgo César López Llera por su valiosa ayuda a la hora de contactar con varias dramaturgas de esta edición.

El libro se ilustra con los trabajos de las artistas Letizia Irego, Pepa Cobo y Sandra C. Pagura (quienes parten de un profundo compromiso ético y estético con el mundo de las mujeres), de Santiago «Chago» Morales (artista y payador, desde el cielo austral) y los almerienses Raquel Carro y Modesto Molina³.

2. Las dramaturgas. Obras, personajes y conflictos

20 autoras de diferentes latitudes han aceptado la invitación para reflexionar a través de la palabra dramática sobre el fenómeno del «tránsito», asociado a las migraciones. Por lo demás, como editora y a través de conversaciones personales, por teléfono o vía correo electrónico, he tenido el privilegio de contar con el testimonio directo sobre sus procesos de escritura y sus motivaciones como creadoras, hecho que ha enriquecido enormemente mi labor crítica.

Son autoras con voz propia, de distintas edades, con inquietudes similares y diferentes, escritoras/actrices, traductoras, teóricas, docentes, veteranas y principiantes, premiadas, publicadas, con un imaginario propio, con su mundo simbólico y su horizonte de expectativas, con ganas de contar, con las ganas de hacer y construir/deconstruir los valores de la sociedad de hoy y del mañana y con la responsabilidad de hacerse oír. Todas ellas interpeladas por la experiencia de las migraciones: algunas desde la deuda emocional familiar —hijas o nietas de inmigrantes— o desde su propia experiencia migratoria transnacional, desde su mestizaje. Todas y cada una desde el abordaje artístico y las deudas éticas con el compromiso de ciudadanas del mundo, también desde sus propios silencios. Dramaturgas de «suelo inquieto» que escriben «contra el archivo» y comparten territorios desde su diversidad.

3 Las obras de los artistas Morales (†), Carro y Molina se publicaron inicialmente en el poemario *Los hombres lloramos en círculo* (2009), de Paco Checa.

Sus textos dialogan con otros textos y escenifican una ceremonia de encuentro con la realidad lejana o acuciante y, como dice Kristeva, pertenecen a la categoría aristotélica de «cívicos», como cualidad que fomenta la responsabilidad y garantiza los valores esenciales de la sociedad. Son discursos abiertos, múltiples, solidarios, por encima de lo que implícita o explícitamente denuncien o expresen, resonando más allá de sus confines nacionales. Todas apelan a lo que Todorov llamara «el deber de la memoria»: el de acordarse y de «testimoniar» los acontecimientos «de naturaleza excepcional o trágica» (Todorov, 2009: 19).

Y sus protagonistas: refugiadas, literatas, filósofas, mujeres de radio, exiliadas, presas políticas, desaparecidas, de todas las edades, blancas, negras, de todas las categorías sociales, reinas y plebeyas, de todos los confines, de todas las épocas, conocidas y anónimas. Desde la contemplación a la acción, desde el ayer y el hoy, esas protagonistas recorren espacios variados, reales y simbólicos, para vivir desmemorias, exilios, huídas, fronteras, violencias, pérdidas traumáticas, torturas, refugios, guerras, dictaduras, muertes, estigmatización y xenofobia. Y transitan por cárceles, aeropuertos, centros de detención, cementerios, espacios fronterizos, barcos sin puerto, mares de Caronte. Son estos «los no lugares» que señalaba el antropólogo Marc Augé, pero también los «lugares de memoria», como denomina Pierre Nora a los espacios simbólicos que dejan rastros y también rememoran una memoria trágica colectiva (Nora, 1989:14-19). Porque es importantísimo el papel de los contornos de la memoria-frontera en estos textos, lo personal y lo colectivo como base de la memoria histórica y como esperanza de reconstrucción del pasado y proyección hacia el futuro. Y también la transmisión generacional, imprescindible para subsanar en cierta medida los perjuicios que los totalitarismos crean para la pervivencia de la memoria histórica (Labanyi, 2007:446).

3. Sillas en la frontera

3.1. Bahira Abdulatif. *Una silla en la frontera* (versión bilingüe árabe-español)

Bahira Abdulatif escribe este texto desde su compromiso social con el tema de los derechos humanos, con especial interés en los derechos de las mujeres en el mundo árabe e islámico. Ella misma llegó a Madrid tras dejar su puesto como profesora en la Universidad de Bagdad, impelida por el empeoramiento de la situación económica durante la Guerra del Golfo. Desde esa experiencia biográfica constatable nos habla de las motivaciones

de escritura de su texto, donde se «plantean varias facetas de la lucha por la libertad, bien huyendo hacia el exilio —o el exilio como segunda patria— o la relación con el país de origen —permaneciendo en él y sufriendo el infierno de la dictadura y de la ocupación— en mi caso, Irak».

Bahira habla también de los puentes culturales que las lenguas propician: «He escrito la obra en español y árabe casi a la vez. Cuando hablaba del exilio me veía más propensa a escribir en español, mientras cuando desarrollaba la parte relacionada con la patria me brotaban las frases en árabe. De hecho, por este motivo tenía que cambiar mucho en el texto, en sus dos versiones. Una experiencia curiosa para mí, pues era la primera vez que escribía los dos textos casi a un tiempo».

La obra se desarrolla en un espacio fronterizo entre Irak y Jordania, en una referencia temporal que se sitúa una década después de la ocupación americana en Irak, allá por 2003. En estas coordenadas, dos mujeres sin nombre —solo caracterizadas por su edad, 30 y 50 años, respectivamente— transitan entre dos líneas de autobús de diferente sentido: Ammán-Bagdad y Bagdad-Ammán.

Dos escenas, dos destinos que se cruzan y que finalmente se intercambian en ese espacio fronterizo, ese no-lugar que deviene en un espacio dinámico de reflexión, no exento de miedos, de rupturas y de reinención final. Una dialéctica entre los que se han marchado al exilio y aquellos que han optado en permanecer en la patria.

Desde el inicio conocemos las razones enfrentadas que mueven a las mujeres a entrar o salir de Bagdad: dolor y sacrificio de los que se quedaron y vivieron la guerra y las consecuencias de la ocupación frente al sufrimiento y la fractura de los que optaron por el exilio y el dolor en la distancia. Pero esa frontalidad va dejando paso al encuentro y el reconocimiento mutuo: una con el exilio del hijo comprende la imposibilidad de la vuelta para muchos de los que se fueron porque ahora son «sospechosos», mientras que la joven habla de los nuevos lazos en la tierra de acogida y de la posibilidad de forjar una memoria común nueva. Este personaje último —quizás alter ego de la autora— simboliza la esperanza futura de reinventarse, pese a todo lo sufrido, del concepto amplio de felicidad, de la posibilidad de vivir alrededor de esos espacios híbridos, entre dos mundos, entre dos memorias, entre dos culturas.

La segunda escena rompe la estructura dramática dialogal al enfrentar a las dos mujeres a los envites de un falso oficial, un miliciano, y a su violencia sectaria al denegarles arbitrariamente sus permisos para salir y entrar de Bagdad. Irrumpe una refriega de disparos entre milicias y terroristas, guerra feroz de extremismos que evidencia para ambas el repunte de la violencia en Irak como legado de la ocupación estadounidense: «ese es el legado de los libertadores, sangre y más sangre». Ambas mujeres aprovechan la confusión para intercambiar sus destinos: la mujer mayor se sacrifica, le cede su billete a la joven para que salga de Bagdad, la convence para que se «salve», para que se reencuentre con su marido, para que luche por su futuro lejos del infierno de su país; la joven, a cambio, le llevará un mensaje a su hijo enfermo: «Dile, por favor, tu madre se sienta en una silla en la frontera, llegará pronto».

De nuevo esa frontera como espacio liminal de separación, pero también de encuentro.

3.2. Silvia Albert. *No es país para negras*⁴

Esta autora plantea una serie de premisas interesantes sobre el texto que aclaran mucho su comprensión profunda: «Al quedarme embarazada de mi hija Alma me asaltaron nuevas dudas: ¿A qué mundo la iba a traer?, ¿qué referentes le podría mostrar?, ¿qué pasaba en España con la negritud?, ¿cuáles eran mis referentes negros nacionales?, ¿cuál es la historia de las negras en España? Además de los negros y negras de mi familia, ¿quiénes eran las demás?, ¿yo soy negra o afro?, ¿qué es ser afro-española? Nací y crecí en un país donde no se reconoce mi nacionalidad porque tengo un tono de piel distinto. Crecí con el sentimiento de no pertenecer a parte alguna. Reflexioné sobre cómo la sociedad ve, o no, a los descendientes afro y cómo esta mirada puede afectarnos en nuestro fuero interno y en la construcción de nuestra propia identidad».

Y nos cuenta que todo el texto se vertebró con el poema de Victoria Santa Cruz, «Me gritaron negra»⁵, todo un alegato reivindicativo de su

4 La obra fue estrenada en el Teatro La Cuina (Barcelona), Noviembre Vaca, 2017. Actriz: Silvia Albert Sopale, bajo la dirección de Carolina Torres Topaga.

5 Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra fue compositora, coreógrafa, diseñadora y una de las principales exponentes del arte afroperuano.

identidad y el color de su piel, «pasando de ser una obra de ficción escrita por encargo a una obra autorreferencial escrita en primera persona»⁶.

De esa forma, S. Albert hace un recorrido por su propia biografía: ya en la infancia comienza reescribiendo en clave paródica melodías tan populares como la canción de cuna «Duerme negrito» y las archiconocidas sintonías publicitarias de los años 60 y 70 del siglo pasado (las del «Cola Cao» o «Los Conguitos»). De ese modo somete las letras a un proceso de desfamiliarización que desestabiliza ese sustrato musical asociado a la visión encasillada y racista de la población negra. Y su voz viaja desde la lejanía de África —la tierra de sus padres— a España, y aquí Silvia es «la negra para los amigos» y «Chivita» para la madre; la acompañamos al colegio, a la mirada extrañada de sus compañeros, a su primer amor, a la conciencia progresiva de su negritud y al enfrentamiento con ese racismo invisible que surge en las situaciones más cotidianas.

De forma progresiva esa «negra de la casa», silenciada por miedo a la exclusión, va convirtiéndose en una voz libre que autoafirma su identidad en unión a otras voces que la reclaman para la lucha por sus derechos. Y ese viaje teatral de nuevo nos lleva a África, para recoger datos valiosos sobre el proceso de escritura, sobre el material autobiográfico que nutre el texto, sobre la reconstrucción de su ascendencia, sobre su otra lengua, porque «necesito otros espejos en los que mirarme»: «Hace unos años comencé a recomponer la historia de mi familia. Sometí a mis tías a interrogatorios preguntándoles sobre nuestros antepasados. Mi tía Naty, la más pequeña de las hijas de mi abuela, me contó esta historia sobre mi bisabuela. Mis otras tías tienen diferentes versiones de los hechos. A mí me encantó esta historia, me gustó mucho que ella cogiera el pasado y lo reinventara a su antojo. La historia depende de quien la cuente; nunca habrá una sola versión. Así que pudiendo elegir, escogí esta»⁷.

Y el viaje sentimental de Silvia es circular, porque reconoce que tampoco es fácil salir de Centro África. De esa manera une su destino al de todos aquellos que, por ejemplo, lo hacen desde Nigeria, Costa de Marfil, Camerún o El Congo, caminando, nadando, a bordo de frágiles embarcaciones o atravesando fronteras a la búsqueda de un destino mejor. La obra se cie-

6 Ver en <https://noespaisparanegras.es/no-pais-negras-teatro-negro-todos/punto-de-partida/>.

7 Ver en <http://www.negraflor.com/2014/12/05/es-pais-para-negras-la-obra>.

rra con el monólogo titulado «El Regreso», que constituye todo un alegato contra los sufrimientos y las humillaciones a las que se tienen que ver sometidas las personas en la tragedia diaria de las migraciones forzadas.

3.3. Nora Amín. *Here and Elsewhere*

Cuatro escenas desarrollan un retazo de la vida de dos mujeres, Fatma y Cristhine. La primera es una inmigrante de origen árabe, egipcia, y la otra europea, francesa. El texto habla de su amistad y cómo la europea se vuelve anfitriona de la árabe, cómo descubren que no son tan diferentes y cómo ambas revisitan sus traumas como mujeres, intercambiando apoyo y muchas otras emociones complejas.

Nora Amín nos cuenta que se inspira en hechos reales: «la descripción del espacio común de vivir como anfitrión de la mujer europea no es solo un símbolo, sino también una experiencia real que presencié. El pasado de la mujer árabe se inspira principalmente en hechos reales, también la historia del fuego que mató a los artistas de teatro».

El texto se articula en torno a la noción de trauma, temática que Amín ha trabajado con profundidad y así enfatiza su importancia: «creo que no podemos hablar sobre el mundo de hoy sin hablar de trauma, porque el encuentro entre el norte y el sur siempre está relacionado con este tipo de vivencia». Y en la obra el trauma que afecta a Fatma tiene que ver con el acoso sexual al que se vio sometida desde que tenía 12 años. De ahí que ella no solo escape de la guerra real de su país de origen, sino de «la guerra con su cuerpo», de sus cicatrices. Cristhine trata de ayudarla a superar sus miedos, al unirse a su desgarró como mujer, a sus pérdidas y a sus dudas espirituales. De esa forma, la amistad entre ambas mujeres —construida en la distancia epistolar de más de 20 años— se va reforzando, pese al extrañamiento cultural inevitable.

El carácter performativo de la obra se despliega con más fuerza en el final de la escena cuarta, como una especie de juego que invita al lector a participar en esa danza abstracta donde se pueden empezar a exorcizar los traumas del pasado y el presente, para relativizar en cierta manera la noción de fijación textual anterior. Llegamos a la conclusión de que las mujeres tienen la fuerza suficiente para hablar de sus propios viajes como supervivientes y heroínas, y así queda demostrado en esta obra.

Todo el sustrato temático de la presente pieza se relaciona con su trabajo anterior, titulado *Resurrección*, del que ella nos habla por extenso y que nos ayuda a la comprensión profunda de la que ahora editamos. *Resurrección* está dedicada a todos aquellos que perdieron sus vidas debido a los sistemas opresivos, ya que tuvo como detonante la muerte colectiva de cincuenta artistas teatrales en el sur de Egipto, el 5 de septiembre de 2005. El incendio tuvo lugar en un pequeño teatro estatal; entre los difuntos se encontraba Saleh Saad, compañero de la autora, en quien se inspira parte del espectáculo. En 2007, la historia de Saleh y el fuego creció hacia otras perspectivas, y su potencial artístico se convirtió en un testimonio universal cuando Nora se encontró con mujeres supervivientes de la guerra civil en Sudán y realizó un taller sobre «narración y curación/transformación». Desde ese taller fue testigo de la opresión política, la guerra y la tortura, y tomó conciencia de cómo estas circunstancias influyen en las vidas de las mujeres, y cómo estas —narradoras naturales y portadoras de archivos familiares— pueden preservar la memoria y revivir el amor y la conexión espiritual. La pieza que fue creada y desarrollada en el transcurso de diez años, alcanzó su forma performativa actual en 2016/2017⁸.

De esta forma, *Resurrección* comparte con *Here and Elsewhere* su aspiración a ser una declaración política que respalde la dignidad humana y el valor de la vida humana, así como un ritual que resucite el vínculo humano relacionado con la herencia universal del dolor, la supervivencia, el perdón y la curación.

3.4. Lola Blasco. *María Zambrano*⁹

«El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla. Ya sin sed su mirada no la vislumbra en el hueco dejado por el último rayo de sol, ni el árbol caído que se obstina en verdecer (...). No la puede definir, pues ni tan siquiera la reconoce. ¿Sale acaso del fondo de su ser, de ese mismo

8 El espectáculo fue escrito, realizado y dirigido por Nora Amin, con música de Nader Sami y Ramz Sabry y fue muy representada: Milán, Ragusa, Tánger, Copenhague, Karrachi, Alejandría, El Cairo y Berlín.

9 El texto está publicado en la antología, *Un canto a María Zambrano*, editado por Nieves Rodríguez. Madrid: Ediciones Antígona, 2016. Agradecemos a la editorial Antígona el permiso otorgado para su reproducción en nuestra antología.

fondo inaccesible que irónicamente despide alguna centella para no ser olvidado? (Zambrano, 2004: 42-43). Así hablaba del exilio la filósofa malagueña María Zambrano, una experiencia que marcó su destino y que, mediante la poderosa palabra poética de Lola Blasco, la enraíza en la estirpe poderosa de Antígona, la de la culpa sin culpa, condenada a vagar errante por el mundo, condenada al sacrificio y a la búsqueda del conocimiento y la verdad. Antígona como origen, con una ambivalencia social y filial escrita ya desde su propio nombre, «anti-gône» («contra la generación, la descendencia»), personaje que habita un no-lugar esencial, vinculado con lo femenino, que pasó por encima de la ley de la ciudad, pero aun así cruzó umbrales, no con las espadas, sino con los pies. Mujer de renunciadas: «Una vez le pregunté a padre: ¿Puedo ser cajita de música?, y padre me dijo que no. No puedo ser caballero. No puedo ser cajita de música. Sin duda, por ser mujer, mi vida va a estar llena de renunciadas». Pero al fin también mujer de logros: a través de su palabra sin tiempo, la palabra como única vía de salvación frente al olvido y la muerte: «¡Se equivocaba!, nuestro padre se equivocaba. ¡Yo puedo ser cajita de música porque yo a Orfeo lo siento aquí, lo llevo dentro! Por eso puedo bajar a los infiernos y volver, para contar los testimonios de los muertos, de los mal enterrados».

El texto se estructura a través de la alternancia entre dos tiempos y dos espacios, marcados por dos formas dramáticas que se entrecruzan: el monólogo de María dirigido a su hermana muda, Araceli, mientras ambas pasan la frontera francesa, y la forma dramática pura en forma de diálogo con un periodista que nos sitúa la acción ya en un frío presente que constituye la vuelta de María a España, después de 45 años de exilio. También dos tonos emocionales: el monólogo está tejido de retales biográficos que se anudan líricamente para emocionar al lector: el frío del invierno, la larga fila de los exiliados al pasar la frontera, el cordero que portaba el hombre que la precedía, la compañía machadiana real, también intuida y que se impone intertextualmente, el limonero de la casa familiar y la compañía de la hermana, siempre presente. Una Araceli muda por las torturas nazis, «la loca de los gatos», mujeres errantes por un desierto infinito; desierto como metáfora de nomadismo, pero también desnudo lugar de lucidez.

Pero el diálogo de María con el periodista interrumpe periódicamente la marcha «inmóvil» de las dos mujeres en la que resuenan las machacanas voces en off de la acotación: «Êtres repousants, malpropres, fuyards! Allez... allez... allez», y traslada la acción a ese no-lugar reconocible, esa

sala de espera del aeropuerto, a esa España en la que todavía permanecen sin cerrar las heridas del pasado, ese país de la memoria silenciada que la autora denuncia a través de las preguntas cínicas del entrevistador, único testigo de esa vuelta que coincide con el aniversario de la muerte del dictador. La última exiliada en volver a España... ¿quizás un titular? Y una enigmática frase final de la María Zambrano de Lola Blasco: «Que yo nunca me fui». Una lectura ontológica del exilio que lo vincula con el conocimiento directo de la itinerancia esencial de toda trayectoria vital.

3.5. Antonia Bueno. *Yo, la Virreina. Yo, la mujer. La mujer y la radio a ambas orillas de una guerra*

«Yo, la Virreina. Yo la mujer»

En este bello monólogo, Antonia Bueno nos presenta una estampa de nuestro pasado colonial a través de la mirada crítica y cansada de M^a de Toledo, antes mujer que virreina, sibila que se anticipa a su final, sin nada que perder porque ya lo ha perdido todo, hasta la torpeza de la vanidad: «ya no soy aquella joven orgullosa que se creyó el eje del Nuevo Mundo».

Pero, ¿quién fue esta mujer que se desnuda ante el lector desde la atalaya de sus 60 años, desde ese lugar privilegiado de madurez, certificando así su muerte?: una dama española de alto linaje castellano, letrada y virreina de Indias, nacida hacia 1490 y fallecida en 1549 en Santo Domingo (La Española, hoy República Dominicana). Esposa de Diego Colón, hijo primogénito de Cristóbal Colón, nombrado gobernador general de Indias y encargado de gobernar en La Española, donde se hallaba la sede del gobierno de las posesiones de ultramar. Quizá la primera dama española que puso pie en el Nuevo Mundo, llegando a ser el centro de la sociedad colonial, a la que convirtió en una réplica de los fastos de la corte española. Una mujer de gran influencia en su propio marido, cuyos poderes eran constantemente erosionados por el avance de la burocracia real en detrimento de los privilegios heredados de su padre, lo que le supuso numerosos viajes a Castilla para responder ante los tribunales de las acusaciones que pesaban contra él, al final muriendo en España en medio de uno de esos procesos.

Mientras tanto, su esposa permanecería en La Española velando por los intereses de la familia y continuaría ejerciendo su ascendencia sobre la primitiva sociedad colonial durante los años de gobierno de su hijo.

Antonia Bueno trasciende este poderoso sustrato biográfico para configurar la historia de María como la hoja de un hermoso palimpsesto que se va escribiendo con conciencia de eslabón entre las historias de otras mujeres que la precedieron y las que continuarán con su lucha: «todas aquellas hijas de las hijas de mis hijas, que alumbrarán nuevos tiempos y nuevos modos. (...) ¿Acaso la historia de una mujer no es la de todas las mujeres?».

Entre líneas leemos también que desde su perspectiva lúcida, el personaje de María pone en cuestión la licitud de cualquier colonialismo, reflexionando sobre la carga de destrucción e intolerancia de los españoles llegados al mal llamado «Nuevo Mundo». Bueno nos hace reflexionar a través de esta voz rescatada sobre ese pasado controvertido al que siempre hay que mirar para entender nuestro presente y nuestro país.

«La mujer y la radio a ambas orillas de la guerra: Amparito te ampara/D^a Amparo os ampara»¹⁰.

Nos dice la autora que las obras «componen un díptico separado por el gozne de la Guerra Civil española (...). Ambas son emisiones radiofónicas en vivo, llevadas a cabo por la misma persona, que se adapta al cambio de situación». La primera pieza, *Amparito te ampara*, está ambientada en 1937 y recrea la emisión de un programa de radio en el refugio del Grao, con público en directo y bajo la amenaza de las bombas de la guerra civil, en una Valencia nombrada de manera interina capital del país. Una capitalidad que trajo de manera paradójica cierto «boom» cultural y social, aunque también, y dada la peligrosidad del momento, llenó la ciudad de refugios e incertidumbres.

Ese particular programa de radio es dirigido de manera dinámica por la infatigable locutora Amparito Soler, quien actúa de consejera de sus variados oyentes y va convirtiendo la emisora en un lugar de reivindicación y de resistencia: de ese modo las distintas inserciones sonoras consiguen

10 Allison Guzmán nos habla de una revalorización del tema del papel femenino en la guerra civil y, apoyándose en sus estudios sobre las obras de la memoria histórica escritas en los años recientes, señala que las mujeres disfrutaban de papeles importantes en más de dos tercios. Seis de ellas son protagonistas, *Candelaria Guzmán, La Candela* (2009) de Ignacio Amestoy, *Levante* (2009), de Carmen Losa, una obra corta de Fulgencio Lax, *Los últimos fusilados por Franco IV* (2014), y tres obras cortas de Antonia Bueno: *Manolita en la Frontera*, *Amparito te ampara* (2014) y *Doña Amparo os ampara* (2014) (Guzmán, 2018: 56).

apagar por momentos los ecos de los bombardeos y así suenan las melodías inolvidables de Carmen Miranda, Ray Noble, Miguel de Molina o Cole Porter y los anuncios familiares de *Norit* y *Okal*.

El tono ligero y humorístico en el que se expresan los personajes desmitifica la problemática profunda que plantean en sus distintas intervenciones: el debate sobre los derechos de las mujeres, consideradas como ciudadanas de segunda, la defensa de la homosexualidad y las reivindicaciones emergentes de distintas asociaciones de mujeres republicanas antifascistas, convirtiendo el texto en un cálido homenaje a todas las que lucharon por la democracia y la libertad en los frentes y en la retaguardia, algunas famosas —La Pasionaria, Lina Odena— y otras anónimas.

A la segunda obra, *Dª Amparo os ampara*, llegamos atravesando las orillas de la guerra civil: la republicana Amparito, tan popular y feminista, va transformándose en un personaje oscuro, Dª Amparo, con quien hacemos un recorrido diacrónico por las distintas etapas del franquismo. Y de nuevo el humor crítico nos lleva a la denuncia de la falta de libertad y la situación de represión moral y política de la dictadura. Y de nuevo las confidencias radiofónicas de los corazones solitarios y sus problemáticas de mujer, ahora resueltas de manera reaccionaria por Dª Amparo; las melodías y las cuñas publicitarias nos sirven de nexo memorístico para introducirnos de manera familiar en las distintas décadas que conforman nuestro pasado reciente: la copla española, los anuncios de galletas *Chiquilín* y *Colacao*, el consultorio de Elena Francis, la música yeyé, etc.

Y siempre las mujeres como principales víctimas de la involución social, de la merma de derechos, de la instalación en ese lugar de indefinición que también es una frontera. Pero la autora nos brinda una pirueta dramática, un final metateatral, al descubrirnos a la mujer real, víctima de un mal guión, que se esconde tras la máscara y que se enlaza en sus aspiraciones con esa Amparito republicana, esa mujer que, antes y ahora, siempre ha luchado por ser dueña de su futuro¹¹.

11 Ambos textos han sido representados en ediciones sucesivas del *IX Festival «DONE-SenART»* (Asociación de Mujeres Creadoras de Valencia, que durante 13 años estuvo presidida por A. Bueno). La primera obra fue representada en la edición de 2014, en el Centro Cultural SGAE de Valencia. Intérpretes: Nuria Vera y Henar del Paso, bajo la dirección de Ana Millás. Recientemente, en 2018, en la octava edición del *Festival «Cabanyal Íntim»*. Intérpretes: María José Agües y Henar del Paso, voz Rosana Asensi, bajo la dirección de Antonia Bueno y Ana Millás. La segunda obra se representó en octubre

3.6. Diana Chery. *Fragmentos de luz*

Diana Chery-Ramírez confiesa que siempre escribe alrededor de lo cotidiano; de lo cotidiano en una gran ciudad como New York, donde vive. De entrada, esa gran ciudad se percibe como un ámbito distópico propicio para la soledad, el individualismo exacerbado, el desencuentro y la aniquilación del vulnerable. Pero ella sabe demostrarnos en *Fragmentos de luz* que en esa vida cotidiana está el potencial de lo mágico, lo extraño y profundo del ser humano.

La obra es un acercamiento a la vida de Mariluz, mujer inmigrante a punto de divorciarse, que vive con sus dos hijas en la ciudad de los rasca-cielos y los múltiples roles personales y profesionales por los que atraviesa diariamente en medio de su cotidianidad. Como elemento escenográfico la autora utiliza un ropero rodante que «viaja» con ella para acompañarla en ese trayecto de 10 horas, marcado por ese implacable tic-tac del reloj. Los sucesivos cambios de ropa van indicando el cambio de escenas y las diferentes ocupaciones y obligaciones que desarrolla el personaje en el paisaje inmenso de la ciudad: trabajo en un spa, limpieza de una cafetería, entrevista con las profesoras de sus hijas, encuentro con su exmarido, etc.

Mari Luz es un personaje recurrente, pero casi invisible en la metrópoli: «opera a la sombra del sistema y, sin embargo, es capaz no solo de criar sino de navegar con destreza entre las exigencias económicas, sociales y logísticas de un país ajeno». *Fragmentos de luz* se concibe, sigue la autora, como un homenaje a esa «madre-soltera-maga que nace cactus en el espacio árido del tránsito», como «diosa sin oración», con la capacidad de reiventarse en el día a día, con la capacidad de amar a sus hijas con el tiempo y el espacio reducido por el afán de supervivencia, heroína anónima que desarrolla una lucha titánica sin apoyos externos, con una lengua vernácula «que no combina con el asfalto falso del parque americano», con otra lengua que aprender apresuradamente en el metro a través de cursos on line.

La pieza dramática condensa sabiamente ese constante ir y venir de la protagonista en esa ciudad moderna que se presenta en su velocidad y en su fractura, un espacio diegético que construye su etopeya épica en un

de 2016, en el Centro Cultural SGAE de Valencia. Intérpretes: Ana Millás, Henar del Paso y M^a José Agües, bajo la dirección de Antonia Bueno.

espacio urbano-campo de batalla (su exmarido le dice: «Nueva York es para guerreros, como tú»); el amor hacia sus hijas, Gabi y Valeria, la lleva a otra dimensión mágica e íntima y así entendemos este final simbólico en el que Mari Luz va pintando con libertad un mural mientras escuchamos los versos que su hija mayor le ha dedicado... La poesía, la pintura, las inquietudes artísticas de sus hijas, y que ella comparte, ensanchan la dimensión personal del personaje, quien va adueñándose poco a poco de su relato de vida, sin soltar el timón de su futuro.

3.7. Diana de Paco. *En un lugar de nadie. Hamed y yo*

En esta edición Diana de Paco colabora desde su especial sensibilidad hacia la tragedia que en el drama de las migraciones sufren los niños y que nos arroja a la cara estampas muy difíciles de asimilar desde nuestros espacios de confort.

Así nos lo explica ella: «la tragedia del ‘tránsito’ es intolerable cuando se refiere a dolor, sufrimiento, guerras y migración y, en especial, es terrible lo que se está haciendo con los niños en el mundo».

«En un lugar de nadie»

«Reflexionando sobre todo esto, recordé la obra de Aristófanes, *Las Aves*, y pensé en lo sencillo que en ocasiones ven los niños las cosas que nosotros hacemos difíciles. ¿Por qué no buscar un lugar de nadie para que todos los que están en tránsito lo habiten?»

Estas palabras tuyas son el motor de arranque de la obra, que nos remite intertextualmente al argumento de *Las Aves*, donde los dos personajes principales esbozan la utopía que propone el autor y abandonan la ciudad cansados de la sociedad que les rodea, con el sueño de construir una ciudad en las nubes.

La cala dramática de Diana de Paco se estructura en cinco escenas, por las que los protagonistas transitan desde los lugares reales y peligrosos del viaje migratorio hasta los lugares utópicos que construyen con su imaginación.

- I. *En un lugar de nadie* conocemos a esos niños a través de un sencillo diálogo en el que ambos cuentan sus trágicas «aventuras» en el mar y en el asalto a la valla, sus pérdidas y la separación de sus familias. La

trágica realidad se impone a través de la metáfora de la jaula, destino fatal que los atrapa como pájaros sin libertad.

- II. *La urraca en la jaula* desarrolla el diálogo entre un asistente y un presidente americano fácilmente reconocible a través del recurso a la zoomorfización, convirtiéndose en una urraca carroñera que decide sin asomo de humanidad sobre el destino de miles de esos niños inmigrantes al separarlos de sus familias.
- III. *Al dente*: un padre y su hija, voluntaria en una ONG, plantean una discusión sobre las distintas responsabilidades en un drama que nos concierne a todos, mientras una voz coral en off, a modo de coro griego, clama por una ayuda que no llega.
- IV. *Sin lugar. Sin tiempo* transcurre en un espacio mítico que desarrolla el diálogo entre Astianacte, el niño de la muralla, y la Mujer Troyana. Astianacte fue el hijo de Héctor y Andrómaca, muerto durante el saqueo de Troya a manos del hijo de Aquiles, quien lo lanzó desde lo alto de una torre de la ciudad para vengar la muerte de su padre. Una revisitación del mito que nos recuerda a las víctimas inocentes de todas las guerras y universaliza su sinsentido.
- V. *En un lugar de nadie. La ciudad del sol*. La obra se cierra con un elogio a la imaginación infantil, y así a través de la palabra poética de Diana de Paco se abre una esperanza hacia el futuro: esa ciudad soñada, la ciudad del sol ya pensada por Aristófanes. Y de nuevo el teatro griego, que tan bien conoce la autora, como una manera de reconstrucción teatral ante una época de crisis, una forma de proyectarse hacia el futuro. De este modo, el mundo clásico se convierte en el «ámbito propicio para la reflexión sobre el presente a partir del pasado» (Serrano, 1995: 21-22).

La construcción híbrida del texto, su enraizamiento en el mito y la literatura clásica agrandan su dimensión simbólica y recrean la tragedia que afecta a los menores, protagonistas involuntarios del drama migratorio. De nuevo la marca de estilo de la autora: lenguaje ligero, cotidiano y vivo para acercarse a una temática tan sensible y dar voz a lo vulnerable.

«Hamed y yo»¹²

12 Una versión fragmentada de la misma aparece en la obra *Espérame en el cielo... o mejor, no*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016. Agradecemos a Fernando Olaya (†) la