

Entre el teatro propio y la obra de otras mujeres. Una conversación con Gracia Morales sobre su dramaturgia y su investigación teatral



Mabel Brizuela

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
mabibrizuela@gmail.com

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
abraham@ffyl.uncu.edu.ar

Fecha de recepción: 30/03/2022. Fecha de aceptación: 12/05/2022

Resumen

Esta conversación, que fue posible gracias al uso de plataformas de *streaming*, se refiere a dos grandes facetas de la producción de Gracia Morales: especialmente a su dramaturgia, pero también a su actividad como investigadora teatral. Los temas que emergen en el diálogo son los siguientes: su evolución como dramaturga; sus procedimientos de escritura; el tratamiento de temas como la memoria de traumas colectivos, la violencia contra las mujeres y el abuso de poder; su investigación sobre Griselda Gambaro y las huellas de esa dramaturga argentina en su propia producción; las innovaciones de urgencia provocadas por la pandemia en la práctica de los teatristas.

■ **Palabras clave:** Morales; teatro español actual; dramaturgia de mujeres; Gambaro

Between the Theatre of One's Own and the Work of Other Women. A Conversation with Gracia Morales about Her Dramatic Work and Her Research on Theatre

Abstract

This conversation was made possible thanks to the use of online platforms and it refers to different aspects in Gracia Morales' production: her dramatic work mainly, but also her activity as a researcher on theatre. The conversation covers the following topics: Morales' evolution as a playwright; her writing devices; the treatment of topics as memory of collective traumas, violence against women, abuse of power; her research

on Griselda Gambaro's dramatic work and the Argentine's influence on her own production; the urgent innovations provoked by the covid pandemic in the practice of theatricians.

■ **Keywords:** Morales; Spanish Contemporary Theatre; Women's Playwriting; Gambaro

En el campo teatral español de la actualidad, la dramaturgia femenina ha configurado y legitimado su propio espacio con rasgos que, para algunos críticos, la acercan a la dramaturgia posmoderna por su carácter de escritura de búsqueda, siempre diversa y muchas veces provocadora y rupturista, no solo en la elección de temas, sino también en lo referente a la estructura dramática. Podría hablarse también simplemente de una "escritura nueva" (Surbezy, 2005:171) que arranca en la frontera de los siglos XX y XXI, en unos años en que los autores españoles se pronuncian a favor de un teatro comprometido "con su tiempo y con su historia", sin descuidar su dimensión de creación artística (Ortiz Padilla, 2006:737). Esto les permite abordar diversos temas de trascendencia social, como la memoria histórica y los totalitarismos, al mismo tiempo que las relaciones interpersonales, lo cotidiano y lo íntimo, por lo que sus obras son un fresco del mundo de hoy y de la realidad española en particular.

Gracia Morales (Motril, Granada, 1973) inicia su trayectoria dramática a finales de los noventa y, en nuestro siglo, su teatro alcanza un lugar destacado con muy buena acogida de público y crítica. La autora es también poeta y ocasionalmente actriz en la compañía granadina Remiendo Teatro, de la cual es co-fundadora. Es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, en cuyo Departamento de Filología se desempeña actualmente como profesora titular dando clases de literatura hispanoamericana y española. Ha publicado y estrenado más de veinte piezas teatrales, algunas de las cuales se han traducido al francés, inglés, italiano, alemán, portugués, rumano, húngaro y persa, y se han representado en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha obtenido, entre otros, el premio Marqués de Bradomín (con *Quince peldaños*, 2000), el Premio Miguel Romero Esteo (con *Un lugar estratégico*, 2003), el SGAE de Teatro (con *NN 12*, 2008), el SGAE de teatro infantil y juvenil (*De aventuras*, 2011) o el Premio Lorca de Teatro Andaluz a la autoría teatral por *La grieta, entre animales salvajes* (escrita con Juan Alberto Salvatierra).

Consideramos que el teatro de Gracia Morales se distingue por la renovación temática y formal. Es especialmente característico el tratamiento de tiempo y espacio, con recursos de dislocación, desplazamiento o montaje de diversos planos de realidad que a veces producen sensaciones propias del mundo onírico o indeterminaciones. Esa convivencia o esa alternancia de la realidad empírica con la psicológica y con los *fantasmas* del imaginario colectivo, se extiende también a los personajes y suele generar enigmas que a veces se resuelven a lo largo de la obra y a veces no. A esto se suma la temática del doble y la repetición de situaciones. También las relaciones intertextuales con los más variados discursos. El intertexto explícito o implícito, histórico, musical, literario, cinematográfico, lingüístico, ingresa en el entramado textual de la obra, donde se recontextualiza y adquiere una dimensión semántica nueva. Con estos y otros procedimientos logra Gracia Morales su intención de inquietar al público, hacer que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad, agrietando ese supuesto 'bienestar' en el que vivimos", como lo declara ella misma en *Contexto Teatral* (Morales, s/f) y puede apreciarse en *Quince peldaños*, *Como si fuera esta noche*, *Un lugar estratégico*, *Mal olor* y tantas otras obras.

Podríamos describir la dramaturgia de Gracia Morales como una *escritura de los límites*, donde las fronteras de diferentes tiempos y espacios se difuminan, se confunden para darnos otra perspectiva del mundo (Bueno, 2012), un "punto de alejamiento y de tensión... a partir del cual la ficción teatral pueda apuntar, alcanzar, penetrar el

núcleo de lo real”, en palabras de Sarrazac (2011:65-66). Y continuando con el crítico francés (Sarrazac, 2013:192), también podríamos definir a Gracia como una autora “rapsoda” que va hilvanando las piezas de una urdimbre en la que se imbrican los contornos, las luces y las sombras, en la que caben y se ensamblan lo narrativo, lo lírico y lo dramático.

Este diálogo se realizó en dos tiempos y, en ambas ocasiones, el encuentro fue a distancia, mediado por plataformas de *streaming*. El primero fue un conversatorio que se llevó a cabo en octubre de 2021, en el marco de las I Jornadas Federales de Estudios Escénicos, organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, de la Universidad de Buenos Aires. Agradecemos la invitación a Beatriz Trastoy y al resto de la comisión organizadora. El segundo encuentro fue en abril de 2022 y tuvo el objetivo de charlar los temas que quedaron pendientes. Publicamos a continuación un extracto conformado por algunos bloques de conversación que poseen unidad temática y giran alrededor de dos grandes facetas de la producción de Gracia Morales: hablamos más que nada de su dramaturgia, pero también de su actividad como investigadora teatral, especialmente acerca de la preparación de un libro sobre Griselda Gambaro (Morales, 2022) coordinado en este último tiempo por nuestra entrevistada. Transcribimos el conversatorio, en cuya edición hemos intentado respetar la fluidez de la oralidad.

Mabel Brizuela (MB): Gracia, leo tu teatro desde hace mucho tiempo y lo he enseñado en la universidad. Siempre con muy buenos resultados, sobre todo en los seminarios, donde los estudiantes eligen qué textos analizar en su trabajo final, y se han volcado mucho por los tuyos. En general, a los estudiantes les ha llamado la atención el manejo del tiempo y del espacio. Además, se han sentido muy inquietados por tus obras. ¿Cómo hacés para que los lectores se inquieten durante toda la obra? Lamentablemente, yo nunca vi una obra tuya en el teatro, pero supongo que a los espectadores les pasará igual. Siempre hay un personaje, un hecho, algo, que te mantiene atrapado hasta el final.

Gracia Morales (GM): Esta cuestión del espacio y del tiempo me interesa mucho. Son dos conceptos fundamentales para la literatura, pero en el teatro además se puede jugar especialmente con esas dos dimensiones, porque la relación entre el tiempo y el espacio se hace realidad en escena, se vuelve física. Eso permite experimentar con los límites entre lo real y lo posible. Sí, más que lo ficcional, diría lo posible, que es más amplio. En *NN 12*, por ejemplo, hay dos espacios simultáneos y trato de generar intriga en el público sobre cómo se conectan, qué relación tienen. Pero me doy cuenta de que es algo que hago desde el principio, desde que escribo teatro, solo que voy cambiando el juego porque si hago siempre lo mismo me aburro. Voy buscando distintas estrategias en el uso del tiempo y del espacio. Eso genera inquietud porque a veces el espectador o la espectadora tardan un rato en ver cómo funciona una temporalidad que está fuera del tiempo cronológico habitual, por ejemplo. También me interesa mucho, como comentabas tú, el tema de la intriga. Soy muy consciente de que la trabajo. Hay cosas que yo sé que no uso: por ejemplo, la violencia. No tiendo a usar la violencia ni el grito. No me gusta lo estridente. Tiendo casi siempre a un tono más intermedio. No me reconozco nunca en lo demasiado violento o exagerado. Pero algo que sí uso conscientemente para atrapar al lector o al espectador es la intriga. Me interesa mantener la tensión.

Luis Emilio Abraham (LEA): Usás procedimientos del policial para eso, ¿no?

GM: Sí, y un poco de *thriller*, que es un género que a mí me gusta personalmente. Entonces tomo temas sociales, pero tratando de mantener la intriga, de que algo no se comprenda hasta el final, que haya un proceso de investigación, de develamiento.

Disfruto usando esos mecanismos, porque también los valoro como lectora. Y eso me permite que no estén tan presentes otros temas que me interesan menos, por ejemplo la temática amorosa. Puede aparecer puntualmente en algunos textos, pero no es tan importante como pasa en tantas otras obras que se aferran mucho a ese tema. Yo no utilizo mucho esa temática, no utilizo la violencia, no utilizo mucho tampoco el humor, pero sí utilizo conscientemente la intriga.

LEA: Y *Mal olor* se puede leer también como una obra de ciencia ficción...

GM: Sí, esa obra... Todavía no se ha publicado y es una obra que a mí me sobrecoge mucho, porque ni yo misma la entiendo bien. Sé que hay algo de distopía en ella, pero a veces me encuentro en medio de situaciones donde pienso "Uh, esto se parece mucho a *Mal olor*". He estado hace muy poquito en Cuba y pensé: "Si no la hubiera escrito antes, pensaría que es algo que he escrito provocada por conocer Cuba". No ha sido así, pero en Cuba viví situaciones que me hacían acordar a *Mal olor*. No sé muy bien qué dice la obra, pero me parece que habla sobre el tiempo tan incierto que estamos viviendo ahora. Entonces me gustaría que no tardara mucho en publicarse, porque intuyo que va a interpretarse como una obra de temática pospandémica. Y no, la escribí antes. Tal vez tenga que ponerle fecha cuando se publique, porque si no las lecturas van a dispararse hacia muchos sitios que no eran la premisa en su momento. Aunque como toda la obra se construye como una metáfora, luego uno puede vincularla con distintas realidades... Vivimos en un tiempo en que lo apocalíptico está muy presente. Para mí esto parte de la idea de crisis. En la obra hay algo crítico, todo está muy afectado por la necesidad de cambiar algo o la sensación de que algo está cambiando.

LEA: ¿Y tus propios cambios? Me acuerdo de que en algún correo electrónico yo te comenté que había leído una obra tuya y vos me dijiste "te paso esta otra, porque esa obra la siento inmadura". Es algo que les he escuchado decir a otros dramaturgos. ¿Qué significa para vos? ¿Qué fuiste madurando o cambiando?

GM: Me he ido volviendo más exigente, por una parte. Cada vez tardo más en escribir los textos. Cada vez corrijo más. Antes era mucho más espontánea. Investigo más antes de escribir un texto y también creo que me he vuelto cada vez menos ingenua, haciendo más complejos los personajes, por ejemplo. Yo tengo una tendencia casi inevitable a la ternura cuando escribo, creo que por mi carácter. Entonces he ido intentando introducir elementos que contrarresten esa tendencia a la ternura y tengan más que ver con la tensión, con la crueldad de los personajes. He tratado de construir personajes que puedan utilizar la crueldad en algún momento, aunque no sean totalmente crueles, por contraste con lo que me sale de manera más natural y sin esfuerzo. Fui encontrando cuáles eran mis limitaciones como escritora para intentar solventarlas. Me di cuenta de que había determinadas escenas que resolvía apelando a la ternura y entonces me obligué a apelar a otra cosa. Traté de transitar por espacios donde no me sentía tan cómoda y de repente descubrí cosas que me parecieron enriquecedoras y ya no las quería perder; se fueron haciendo parte de mi dramaturgia.

MB: Volviendo un poco a NN 12... En esa obra la intriga tiene que ver con la historia de una forense que está investigando los restos encontrados en una fosa común. Está también el hijo de una mujer desaparecida, la mujer desaparecida misma, que habla sin que nadie la note, y además la incógnita de un hombre mayor que vamos conociendo de a poco. Con Luis charlamos por teléfono hace unos días porque queríamos ponernos de acuerdo en algunas cosas para esta entrevista, y a ambos nos interesa preguntarte cómo ha sido para vos acercarte a estos temas relacionados con la memoria. De algún modo, en tu obra, ese tema va y vuelve. Vi hace poco la lectura dramatizada de *Trincheras* y me ha parecido que tiene una relación con NN 12 por

el tema de las zanjas. Tiene también relación con la inquietud social que hay en España en los últimos años, la presión que está ejerciendo la sociedad española para que se haga ese trabajo que acá en Argentina ha hecho el equipo de antropología forense. ¿Esa fue tu motivación, lo que te llevó a escribir *Trincheras*, por ejemplo?

LEA: Yo también quería preguntarte cómo te has sentido al tratar en tus obras esos temas relacionados con traumas colectivos. Supongo que en algún momento se puede sentir cierta tensión o presión porque son temas que despiertan muchas sensibilidades y además, en diferentes momentos, hay distintos límites sobre lo que se debe decir o no decir.

GM: En casi todos los textos que he escrito sobre esos temas fui impulsada por un deseo muy fuerte. No me he hecho esas preguntas sobre los límites de modo tan lógico, tan consciente, sino que la necesidad de abordar el tema me ha arrastrado un poco. Con *NN 12* fue así de hecho. Yo iba en un avión de Roma a Madrid, estaba leyendo un reportaje sobre el equipo argentino de antropología forense y entonces me vino una imagen, la de una forense analizando los huesos de alguien que también estaba allí en escena, y sentí muy fuertemente la necesidad de desarrollar esa historia. Me puse a investigar cómo trabaja un equipo de antropología forense, me puse a investigar sobre esa realidad, que algo ya conocía por otras circunstancias hispanoamericanas y de aquí, de España. Yo no me pregunto mucho sobre los límites. Me dejo llevar por la necesidad y luego si aparecen problemas me pongo a pensar cómo resolverlos. Por ejemplo, llevo tiempo queriendo escribir una obra sobre el tema de los trastornos alimenticios en los jóvenes: la anorexia, la bulimia... Es un tema que me preocupa, me inquieta, porque lo veo muy presente entre mis estudiantes. Sé que quiero tratar ese tema que me parece urgente, pero sigo buscando los personajes que me permitan hablar de eso, sigo buscando la historia que me permita hablar de este tema y, cuando la encuentro, escribiré la obra. Pero, con *Trincheras* fue un poco diferente. *Trincheras* forma parte de un proyecto del Nuevo Teatro Fronterizo que dirige Sanchis Sinistera, un proyecto que se llama *Cicatriz* y que ha convocado a distintos dramaturgos españoles y colombianos para preguntarse cómo se lleva a cabo un proceso de cicatrización después de una herida, de una situación traumática a nivel social. ¿Cómo se puede volver a una cierta normalidad después de eso? El tema está muy relacionado con la memoria y en este caso yo no decidí escribir la obra, sino que me invitaron. Me encantaba el proyecto y las personas que participaban, con lo cual acepté volver sobre estas cuestiones que había abordado ya anteriormente. Entonces empecé a buscar sobre qué escribir. Ahí me asaltó el recuerdo de un cuento de Cristina Peri Rossi que se titula "El centinela" y trata sobre un soldado que, después de una guerra, no puede irse del campo de batalla, se queda como guardando los restos. Y también me acordé de un cuento de Francisco Ayala, un narrador granadino que tiene cuentos sobre el tema de la guerra civil española.

MB: Sí, *La cabeza del cordero*...

GM: Eso es... En ese libro hay un cuento que se llama "El Tajo"... Al principio de *Trincheras* introduje partes de esos dos cuentos. Empecé a indagar en el personaje, una nieta que reencuentra al personaje de su abuelo que, como ese soldado de Peri Rossi, no ha podido salir de allí, ha tenido que volver. La verdad es que el tema de la zanja y los desaparecidos me lo encontré después. Al principio yo veía que este hombre había vuelto y se encontraba con una especie de fantasma, con uno de los soldados a los que él mató. Pero después volvió el tema de la zanja: ese soldado está enterrado ahí y por eso no ha podido salir del lugar. Es un elemento que quizás regresa a mi teatro como regresan otras cosas: el tema de la mujer, la violencia sobre la mujer. Son situaciones que regresan porque me importan mucho. En *Trincheras* intenté jugar con el tiempo y con el espacio. En el texto no hay acotaciones. Todas las acciones

son también nombradas por los personajes. Traté de modificar algunas formas que suelo utilizar. Intenté innovar: las escenas son muy cortas, están desordenadas y el espectador tiene que ir ordenando; utilicé recursos narratúrgicos. Me apetecía probar ese recurso que se está explorando mucho en el teatro: hacer entrar la narración como elemento posible dentro del teatro. Pero es verdad que hay temáticas que vuelven como obsesiones en mis obras... Yo creo que el tema que a mí me obsesiona es el abuso de poder, el abuso de poder en distintos contextos: en contextos familiares, íntimos, públicos, privados. El abuso de poder es el gran tema sobre el que me pregunto una y otra vez y, claro, nunca termino de resolverlo...

MB: Es cierto. Si uno va recorriendo tu dramaturgia, ve que muchas veces hay un poderoso y un débil.

GM: A veces están en escena los débiles y los poderosos están ausentes, pero latentes, influyendo en los otros personajes aunque no estén.

MB: Como en *Mal olor*.

GM: Efectivamente, en *Mal olor* quise explorar (como siempre) algo que me produjera un reto. Entonces están esas reiteraciones, me parecía interesante buscar determinados rituales que se repitieran en la pieza, y también está la presencia de ese ser, esa entidad, eso que está en la habitación de al lado y nunca sale, pero es fundamental para todo el proceso. Yo quería un gran personaje ausente, trabajar mucho con lo extraescénico, con eso que está ahí al lado y que cada personaje imaginará quién es y qué es. Quizás para cada uno de los personajes es diferente. No sabemos si es un gobernante, un padre, un dios, un niño... ¿Quién es ese otro que está ahí al lado y al que tienen que estar cuidando y cuidando?

LEA: Acá en Argentina, eso del abuso del poder nos hace recordar inmediatamente a Griselda Gambaro, que es además una escritora que vos has trabajado mucho como investigadora. Incluso coordinaste un libro en el que tuve la suerte de escribir y está por aparecer. Me refiero a *Griselda Gambaro: el desafío de la lucidez* (2022). ¿Te ha dejado alguna huella también como dramaturga?

GM: Gambaro es una de esas voces que me ayudó justamente a manejar la crueldad, me ayudó a buscar mecanismos para representar la crueldad sin que esté la violencia explícita. Es una dramaturga que he trabajado mucho y es de cabecera para mí. Tuve incluso la oportunidad de conocerla: en una ocasión que estuve en Buenos Aires, la pude entrevistar. Como soy dramaturga, he aprendido de su obra para escribir. Como soy profesora en la Universidad de Granada, donde me dedico sobre todo a la literatura hispanoamericana, también la he estudiado como investigadora. Para mí, Griselda Gambaro es una de las voces más poderosas del teatro argentino del siglo XX. Siempre me ha cautivado mucho su obra. Sabiendo esto, Carmen de Mora, que dirige una colección de la editorial de la Universidad de Sevilla que se llama "Escritores del Cono Sur", me propuso que coordinara un libro sobre Gambaro. La forma que fue adquiriendo el libro está entonces motivada por las características de esa colección, que es muy interesante: siempre es un monográfico sobre un autor de Chile, Argentina o Uruguay, una especie de libro-homenaje que intenta cubrir el grueso de la producción de ese escritor o escritora a través de estudios de diversos investigadores. Cuando Carmen me hizo la propuesta, inmediatamente le dije que sí y empecé entonces a convocar a gente que ha estudiado con profundidad a Gambaro o el teatro argentino o gente con intereses afines al tema. Traté de cuidar una suerte de equilibrio entre quienes iban a escribir desde Argentina y quienes mirarían la obra de Gambaro desde Europa. Finalmente, el libro quedó compuesto por catorce trabajos, pero además tiene otras particularidades que responden a las características

de la colección: los libros incluyen una obra de la autora o el autor homenajeado. En este caso, me contacté con Griselda y en el libro se incluyó *El campo*, una obra de 1967 que como sabéis es de las más representativas de Gambaro y es, además, lamentablemente vigente, al menos en Europa, donde está resurgiendo con mucha fuerza un pensamiento de corte fascista. Esa es la obra que en el libro cumple el rol de introducción en el mundo de Gambaro. Al final, hay una bibliografía selecta a manera de cierre. Estoy deseando que el libro salga, porque creo que Gambaro no es lo suficientemente conocida en España: apenas se la ha estrenado y tampoco se han publicado demasiado sus obras aquí. Editorial Cátedra ha publicado en un volumen *Decir sí y La malasangre*, y algo publicó en Barcelona la editorial Argonauta hace mucho tiempo, pero más allá de eso su obra no es muy conocida en España, quizás porque ha habido un interés mayor por autores más recientes. A Rafael Spregelburd sí que se le ha estrenado bastante, a Daniel Veronese también, pero los autores anteriores, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky..., han tenido poca resonancia en los escenarios españoles. Los especialistas en teatro los conocemos, por supuesto, pero no somos tantos como para decir que eso implica una repercusión en nuestro país. Ojalá que este libro contribuya a la difusión en España de una autora que tiene una producción tan valiosa.

LEA: El libro tiene además una organización muy llamativa y original. ¿Nos contás cómo la pensaste?

GM: Como la intención de la colección es brindar una visión panorámica sobre el autor o la autora en cuestión, yo quería que hubiera trabajos sobre la obra narrativa de Gambaro, que ha sido cuentista y novelista también, aunque la mayoría de ellos se centraran en su voz dramática, porque es lo que ha tenido mayor reconocimiento dentro y fuera de Argentina. Y claro... yo soy una mujer de teatro también, escribo teatro, tengo una pequeña compañía de teatro aquí en Granada, doy talleres de dramaturgia, he estado durante mucho tiempo dando talleres de escritura dramática a través del CELCIT... Entonces quería que hubiera una huella de eso, una huella del mundo teatral en el que está inmersa Griselda y en el que estoy inmersa yo, y pensé en utilizar términos de la jerga teatral para nombrar las secciones del libro. Yo quería que hubiera trabajos panorámicos que se ocuparan de relacionar la obra de Gambaro con el contexto histórico o con el contexto de otras obras, y a esa parte le puse como título "Telón de fondo". Luego hay otros trabajos que, sin centrarse en una obra en particular, hacen un recorte dentro de su producción: una temática, una etapa, un aspecto como la importancia de los personajes femeninos. A esa sección la llamé "Andamiajes". Después hay una serie de estudios que se dedican a una obra. Como en teatro cada vez que queremos destacar algo pequeñito ponemos una luz cenital, tomé ese término para la tercera parte. Finalmente, a las aproximaciones a otros géneros (novela, cuento, ensayo) las agrupé en una cuarta parte que titulé "En la extraescena". Disfruté mucho buscando esos títulos y organizando los materiales para tratar de dar organicidad al libro.

LEA: Escuchándote hablar sobre la poca entrada en España de los dramaturgos argentinos que empezaron a estrenar en la década del sesenta, se me ocurrió que tal vez eso tenga que ver con la dictadura. En esos años estaba en el poder la dictadura de Franco.

GM: Seguramente tuvo que ver con eso en aquel momento. Pero después siguieron sin demasiada repercusión y eso yo creo que se debe a una especie de fascinación por la novedad en el mundo del teatro. Muchas veces tengo la sensación de que en el teatro nos movemos por una moda que caduca muy rápido. Entonces hay autores que en su momento no pudieron difundirse y después se han quedado relegados quizás por la llegada de las voces más nuevas. A mí en cambio me parece que tienen mucho

que aportar. Hay textos de Gambaro, de Cossa, de Pavlovsky, que siguen teniendo mucha vigencia y serían muy interesantes si se los representara hoy. Pero es difícil también, porque en el caso de Griselda, ella está ahora en una posición más tranquila y, aquí por lo menos, hay que moverse para tocar a las puertas adecuadas. Tocar a las puertas adecuadas termina siendo un valor aparte del valor de las propias obras. Y en este sentido yo creo que también influye el hecho de que Gambaro no sea una teatrera, que es un término que aquí en España no se usa mucho, pero yo tomo de Argentina. Ella no es actriz ni monta sus propias obras. En Argentina encontró muy pronto directores que se interesaran en sus obras y después siguió encontrando directoras muy cómplices, como Laura Yusem. Yo soy dramaturga y a mí me pasa lo mismo: tampoco soy directora. Una dramaturga, cuando no es a la vez directora, está siempre más condicionada para encontrar un entorno que monte la pieza. Eres mucho más autónomo o autónoma cuando también eres director o directora. Pero ella yo creo que está más ligada a la literatura que a la vida escénica. Por supuesto que sus palabras tienen que funcionar en escena, pero las cuida de un modo literario.

MB: También tenés en común con Gambaro tu interés por el tema de la mujer, de lo femenino. ¿Cómo ves el rol de las mujeres en el teatro español actual?

GM: Yo creo que ahora mismo el teatro español vive un momento de mucha plenitud; desde hace unos años, desde los ochenta o noventa, se suceden generaciones de unos autores muy interesantes desde mi punto de vista, y hay muchas mujeres escribiendo teatro. No tantas mujeres dirigiendo. Creo que ese es el escalón que nos queda por conquistar. No me parece casual, porque la dirección remite a una idea de mando, de poder; hay un cierto poder en la dirección y en la producción, y hay pocas mujeres dirigiendo y produciendo, pero escribiendo somos un montón.

MB: Hace poco vi por Internet una obra tuya sobre mujeres que me ha impresionado mucho y me parece una joyita: *Entre paredes y espejos*. La escribiste durante la pandemia, ¿no es cierto?

GM: Fue un reto. Yo había escrito una pieccecita breve que se llama *Nadie duerme* para un libro colectivo donde muchos autores escribimos durante el confinamiento y sobre el confinamiento. El título del libro es *De los días sin abrazos* (2020) y fue coordinado por Julio Fernández y Alberto de Casso. En esa pieccecita hay un montón de voces en países diferentes, en circunstancias diferentes. Fue una ocasión para empezar a pensar el problema de cómo escribir una obra que no puede hacerse en el teatro. Después, Carlos Ianni, a quien yo admiro y quiero mucho, me decía desde Buenos Aires: “Me estoy ahogando. Necesito hacer algo ya. El teatro está cerrado. Mi sala está cerrada. No puedo dar mis clases de teatro. ¿Tú sabes de algún texto que pueda funcionar bien por plataformas digitales?” Él había leído esa pieccecita mía y le había gustado mucho, pero quería una obra más extensa. Así que le dije: “No conozco ninguna, pero, ¿y si te la escribo yo?”. La escribí y luego la representaron la mujer de Carlos Ianni, Teresita Galimany, y una chica con la que ellos han trabajado mucho en el CELCIT: Mariana Arrupe. Carlos dice que fue un proceso amoroso y lleva razón. La obra ha sido escrita y luego representada desde el cariño. Todo el equipo que se juntó éramos gente que nos queremos, que nos tenemos aprecio. Entonces ha sido un proceso muy amoroso, como dice Carlos. Más allá del resultado, del que estamos contentos también, el propio proceso ha sido como una válvula de escape. Teníamos mucha necesidad de estar haciendo algo útil de nuevo.

LEA: A mí también me gustó mucho *Entre paredes y espejos* y me parece que todo está muy bien resuelto para que funcione en la pantalla, cosa que no me pasó con otras obras que vi por *streaming*.

GM: Pensé mucho a nivel técnico y teórico para escribir la obra. Pensé qué puede tener de interesante este género híbrido, que no es teatro pero tampoco cine. Si no aporta nada, para qué hacerlo. Y me di cuenta de que lo que podía aportar era lo íntimo, la capacidad para entrar en la privacidad, en lo oculto. Sabía que iba a estar muy presente el primer plano. La visión no sería panorámica como en el teatro. Iba a haber esa cercanía que da el primer plano y luego también la intimidad del receptor, que finalmente vería la obra desde la privacidad de su casa. Entonces quise explorar mucho el lenguaje de lo secreto, de lo privado, de lo oculto, de lo que no contamos normalmente, porque la experiencia que yo había tenido con algunas de estas obras era que yo estaba en mi estudio, mirando la pantalla de mi portátil, y podía hacer cualquier cosa allí, porque estaba sola. En un teatro no, en un teatro compartimos esa experiencia con otra gente. Pero en estas *obras pandémicas* que no se sabe si seguirán existiendo, el receptor está en su espacio privado y eso también le pasa al actor, que se encuentra en su casa, con una cámara que lo mira constantemente, sobre todo su rostro. Pensé: “tengo que hablar de la intimidad, de lo secreto, de la verdad de lo privado”. Ustedes ahora mismo están viendo mi estudio. Cuando yo daba clases pasaba lo mismo. Mis alumnos estaban en mi casa, de alguna manera. Se estaban metiendo en mi casa, mientras yo estaba cumpliendo con mi rol profesional de dar clases. Esa dualidad es la que me interesó explorar. Las circunstancias también me llevaron a recordar *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, y a releer ese libro, a resignificarlo. Ella dice que, para poder escribir, una mujer necesita un cuarto propio y necesita un sueldo. No me acuerdo de cuánto, pero dice hasta la cantidad de dinero que necesitaba una mujer en esa época para dedicarse a la escritura. Siempre se obvia esa segunda parte, como si el dinero creciera en los árboles y una pudiera recogerlo tranquilamente, pero no. Esa segunda parte de su libro también es muy importante e incluso permite ver los planteos de Woolf desde una óptica más contemporánea. Podemos decir: ya hemos conseguido nuestro cuarto, ahora lo importante es preguntarnos por qué nos cuesta tanto defender la soledad de ese cuarto. Me propuse hablar sobre el confinamiento sin explotarlo tanto como tema, sino captando las huellas psicológicas que deja. También fue apareciendo en la obra mi situación biográfica. Entonces los personajes son una estudiante que está escribiendo una tesis sobre Virginia Woolf y una profesora de universidad que le da tutorías por medios virtuales, como yo estaba haciendo. El desgaste que eso va produciendo está en la obra, sobre todo por un efecto que generan mucho estos medios que es auto-mirarse todo el tiempo. El personaje de la profesora dice en un momento que se ve envejecer, que desde que tiene que dar clases mirándose todo el rato ha notado un envejecimiento mayor y que la asusta el paso del tiempo. La obra se llama *Entre paredes y espejos* porque efectivamente los personajes viven entre paredes durante el confinamiento, y espejos... Me imagino que ustedes también están viendo su propio rostro ahora mismo. Es como un espejo permanente que genera sentimientos extraños.

Notas de los entrevistadores:

NN 12 fue estrenada por Remiendo Teatro el 3 de julio de 2009, en el Teatro Calderón de Motril (Granada). El director fue Juan Alberto Salvatierra y el elenco estuvo conformado por Cristina Rojas, Jorge Molina, Carolina Bustamante y Homero Rodríguez. Hay varias ediciones de la obra y en varios idiomas. La primera es de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (Morales, 2010).

Trincheras no se ha publicado hasta ahora. Se ha dado a conocer a través de una lectura dramatizada, estrenada el 30 de junio de 2021 por medios digitales y dirigida por Piñaki Gómez. Los actores y actrices son Laura Bermúdez, Raquel Criado, Carlos Gil Company, Antonio Leiva, Jorge Molina y Ana Ortega Monfulleda. Puede verse por *YouTube.com*, en el Canal de la Casa de América.

Mal olor la obra no se ha publicado ni estrenado hasta el momento. En *Contextoteatral.es*, figura con fecha de escritura en 2019.

La sección “Telón de fondo” de *Griselda Gambaro: el desafío de la lucidez* (Morales, 2022) contiene los siguientes capítulos: “Para una relectura del teatro de Griselda Gambaro desde la poética expresionista” (Jorge Dubatti); “El gran teatro de un mundo inundo. La poética de la ambigüedad de Griselda Gambaro entre tradición grotesca y vanguardia absurda” (Stéphanie Urdician); “¿Cómo desmontar las falsas opciones de la polémica teatral de los sesenta? Griselda Gambaro y sus afilados argumentos” (Yolanda Ortiz Padilla); “Griselda Gambaro, más allá del texto: del espacio a la puesta en escena” (Alba Saura Clares); “Lo importante de Gambaro según Daulte: el terror *gore*” (Luis Emilio Abraham). La sección “Andamiajes” incluye “La progresión de una imagen: sentidos y contrasentidos en torno al campo como constructo alegórico en la primera etapa de la dramaturgia gambariana” (Milena Bracciale Escalada); “El silencio grita. El teatro histórico de Griselda Gambaro (Álvaro Salvador); “Subjetividad femenina: apropiación y subversión en *Cuatro ejercicios para actrices y Atando cabos* (Ma Nieves Martínez de Olcoz); “Del amor enajenante de *La señora Macbeth* a *La persistencia del odio*” (Susana Tarantuviez). La tercera sección, “Luz cenital”, contiene dos trabajos: “*La malasangre* o el heroico grito del silencio” (Vicente Cervera Salinas) y “El ‘gran compartir’ de la memoria: *Del sol naciente* (1983/1984), de Griselda Gambaro, una lectura crítica feminista de la Guerra de Malvinas” (Ricardo Dubatti). La cuarta y última sección, “En la extrescena”, está integrada por “La escritura como acto erótico en *Lo impenetrable*” (Laura Destéfanis); “Poder, sumisión y rebeldía en los relatos de Griselda Gambaro” (Gracia Morales Ortiz); “*El teatro vulnerable* y la experimentación en las prácticas escénicas contemporáneas” (Ana Sánchez Acevedo).

Entre paredes y espejos se estrenó el 27 de agosto de 2021 con dirección de Carlos Ianni, actuaciones de Teresita Galimany y Mariana Arrupe, grabación de Pablo Ianni, edición de Elena Carpmán, asesoramiento en iluminación de Soledad Ianni y asesoramiento en vestuario de Maiamar Abrodos. Puede accederse al video a través de la página del CELCIT.

Bibliografía

- » Bueno, L. (2012). “La realidad más ‘irreal’: Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales”. *Don Galán 2* [en línea]. Consultado el 5 de abril de 2022 en https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_2
- » Morales, G. (s/f). “Sobre la autora”. *Contextoteatral.es* [en línea]. Consultado el 5 de abril de 2022 en <https://www.contextoteatral.es/graciamorales.html>
- » Morales, G. (2010). *NN 12*. Madrid: SGAE, Colección “Autor”.
- » Morales, G. (2020). “Nadie duerme”. Fernández J. y De Casso A. (coords.), *De los días sin abrazos. 25 obras de teatro en confinamiento* (pp. 139-146). Vigo: Ediciones Invasoras.
- » Morales, G. (coord.) (2022). *Griselda Gambaro: el desafío de la lucidez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”.
- » Ortiz Padilla, Y. (2006). “Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público”. Romera Castillo J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (pp. 735-748). Madrid: Visor.
- » Sarrazac, J.P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- » Sarrazac, J. P. (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- » Surbezy, A. (2005) “Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas actuales: ¿continuidad, alternancia o transgresión?”. Romera Castillo J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y Tiempo* (pp. 161-174). Madrid: Visor.