



TRABAJO FIN DE MÁSTER
MÁSTER UNIVERSITARIO EN FORMACIÓN E
INVESTIGACION LITERARIA Y TEATRAL EN EL
CONTEXTO EUROPEO

ESPECIALIDAD: INTERCULTURALIDAD TEATRAL EUROPEA

LA DIRECCIÓN ESCÉNICA DE MAGÜI MIRA

MARÍA ANTONIA SANTOS SANZ

MSANTOS494@ALUMNO.UNED.ES



TUTORA ACADÉMICA: DRA. D^a RAQUEL GARCÍA PASCUAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

CURSO ACADÉMICO: 2019-2020

CONVOCATORIA: EXTRAORDINARIA DE SEPTIEMBRE

**DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO
ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Fecha: 10/09/2020

Quien suscribe:

Apellidos y nombre: SANTOS SANZ, MARÍA ANTONIA
DNI: 05228331V

Hace constar que es autora del trabajo:

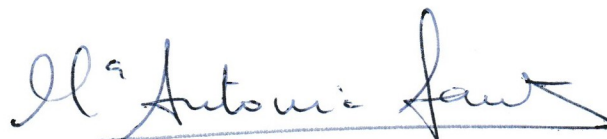
LA DIRECCIÓN ESCÉNICA DE MAGÜI MIRA.

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Asegura asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que la abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que, si se demostrara lo contrario, la abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.



Fdo. María Antonia Santos Sanz

DEDICATORIA

*Nuestras vidas son los libros,
que van a dar al pensar,
que es el vivir.*

A todos mis profesores de la UNED,
de los estudios de Grado y Máster.

AGRADECIMIENTOS

A Marcelo Díaz, por sus enseñanzas en el curso de dirección teatral celebrado en la escuela Cuarta Pared, entre marzo y junio de 2019.

A Magüi Mira, por permitirme observar su modo de dirigir en las últimas sesiones de ensayo previas al estreno de *Naufragios de Álvar Núñez*, en febrero de 2020.

A Raquel García Pascual, como tutora de este trabajo, por su apoyo, sus sugerencias, su disponibilidad y su rigor.

Resumen

Este trabajo de investigación analiza la labor de Magüi Mira como directora de escena española en activo. Para ello y como introducción, se realiza una breve revisión de la evolución histórica de la figura del director de escena, hasta llegar a su concepción actual, como recreador de una obra dramática. Se analizan también las dificultades específicas de las mujeres en el ámbito teatral en general, y en la dirección escénica en particular.

En lo que atañe al estudio de la faceta de Mira al frente de la dirección de montajes, este se realiza sobre la base de dos de sus espectáculos recientes, ambos representados en el Centro Dramático Nacional: *Consentimiento (Consent)* (2017), de Nina Raine, escenificado en el Teatro Valle Inclán en 2018, y *Naufragios de Álvaro Núñez* (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra, representado en el Teatro María Guerrero en 2020.

Palabras clave: dirección teatral; directora de escena; Magüi Mira; igualdad de género.

Abstract

This research work looks into Magüi Mira's work as an active Spanish woman stage director. To that aim, and as an introduction, this paper presents a brief review of the historical evolution of the stage directors before becoming what they are nowadays, those who recreate a dramatic work. It also analyses the specific difficulties faced by women in the theatrical world, and specifically in the stage direction.

As far as Mira's stage direction is concerned, it is studied through two of her latest pieces, both represented at the Centro Dramático Nacional (National Dramatic Centre): *Consentimiento (Consent)* (2017), by Nina Raine, staged at Valle Inclán Theatre in 2018 and *Naufragios de Álvaro Núñez* (1978-1991), by José Sanchis Sinisterra, represented at María Guerrero Theatre in 2020.

Key words: stage direction; stage woman director; Magüi Mira, gender equality.

LA DIRECCIÓN ESCÉNICA DE MAGÜI MIRA

	Página
1. Introducción.....	6
2. Breve historia de la dirección teatral	7
3. La dirección de escena en España. Tendencias actuales	11
4. Dirección, interpretación y dramaturgia: intercambio de roles	16
5. Dificultades específicas en la dirección realizada por mujeres en las Artes Escénicas	19
6. Magüi Mira. Trayectoria.....	27
6.1 Nota biográfica	27
6.2 Actividad como actriz, labor de producción y faceta pedagógica	28
6.3 Trabajos como directora	30
6.4 Perspectiva de género: suma de las diferencias	34
7. La dirección escénica de Magüi Mira. Estudio de dos montajes recientes	38
7.1 <i>Consentimiento (Consent)</i> (2017), de Nina Raine.....	38
7.1.1 La versión.....	43
7.1.2 La puesta en escena.....	45
7.1.3 Valoración.....	55
7.2 <i>Nafragios de Álgvar Núñez</i> (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra	56
7.2.1 La versión	63
7.2.2 Asistencia a los ensayos.....	64
7.2.3 La puesta en escena	70
7.2.4 Valoración.....	84
8. Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	88
Apéndice documental	92

1. INTRODUCCIÓN

El teatro, el espectáculo teatral, ha estado presente en la historia de la humanidad desde muy antiguo. Con un origen probablemente ritual y mágico, evolucionó hasta convertirse en lo que hoy conocemos, en una manifestación cultural compleja y poliédrica, aglutinadora de otras varias manifestaciones artísticas diferentes. Y desde aquel origen, hundió sus raíces en el alma humana de tal modo, que después de muchos siglos, el espectáculo teatral se nos sigue mostrando muy parecido en lo esencial a sus orígenes: en un espacio escénico, unos actores dan vida a una acción dramática para un público que presencia la representación.

En general, la base de la acción dramática se recoge en un texto literario, que cobrará vida cada vez que se convierta en espectáculo teatral a través de la puesta en escena. En palabras de José Romera Castillo: “cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan la representación teatral” (2011b: 221).

La puesta en escena se ha ido haciendo cada vez más compleja, en tanto que se conjugan en ella múltiples manifestaciones artísticas, complejas en sí mismas también. Ello ha potenciado la figura del director de escena como esencial en el teatro, desde hace algo más de un siglo.

Hay otro hecho muy llamativo en el desarrollo teatral del pasado siglo y de lo que va de este, y es la visibilidad paulatina de la mujer en facetas teatrales que antes parecían inaccesibles para ella, como autoras dramáticas o como directoras de escena, por ejemplo. Poco a poco, probablemente al ritmo que la sociedad marca, con el impulso en los últimos años de la Ley de Igualdad¹, las mujeres han cobrado protagonismo en la dirección escénica, y están enriqueciendo un panorama hasta hace no mucho mayoritariamente masculino.

Hemos querido unir en este trabajo ambos aspectos, una profundización en el trabajo de dirección escénica y su realización por una directora española en activo, Magüi Mira. Ha dirigido Mira la puesta en escena de veinticuatro obras entre 2001 y 2020. Una de ellas, *Naufragios de Álvaro Núñez* (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra, vio interrumpida su representación en el Teatro María Guerrero por la alerta sanitaria del

¹ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

coronavirus, con apenas un mes en cartel, tras su estreno el 12 de febrero de 2020. Con anterioridad, en 2018, había dirigido en el Teatro Valle Inclán la obra *Consentimiento* (*Consent*) (2017), de la británica Nina Raine. Ambas propuestas, así pues, han subido a las tablas en dos sedes del Centro Dramático Nacional.

Para estudiar la labor de directora de escena de Mira, hemos elegido los dos montajes citados porque son puestas en escena recientes que nos pueden ofrecer una visión de su concepción teatral actual. Mira afirma con frecuencia que la diferencia suma, y que hay que buscar la suma de lo diferente². Así, las dos obras seleccionadas remiten, respectivamente, a un autor español que refiere acontecimientos de hace cinco siglos, y a una autora británica que aborda un tema de palpitante actualidad.

En el caso del montaje de *Naufragios de Álvaro Núñez*, hemos podido asistir a las cuatro sesiones completas de ensayos previas al estreno, los días 5, 6, 7 y 8 de febrero de 2020, así como al ensayo final, en forma de pase privado para setenta espectadores, el día 9 de febrero. Ese trabajo de campo nos ha permitido observar el modo de dirigir de Mira, lo que ha enriquecido el contenido de estas líneas.

Queremos señalar la dificultad con que nos hemos encontrado para acceder a parte de la documentación sobre algunos aspectos y protagonistas de la dirección escénica. Es mucho lo escrito sobre creación teatral, pero en la mayoría de las ocasiones se identifica creación con autoría dramática, sobre la que hasta la fecha se han realizado muchos más estudios que sobre la dirección dramática.

Este trabajo, tutorizado por la profesora Raquel García-Pascual, se ha realizado en el marco del *Máster Universitario en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo* de la UNED y se inserta en las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo.

2. BREVE HISTORIA DE LA DIRECCIÓN TEATRAL

La puesta en escena es tan antigua como el teatro, aunque con tal denominación no aparece hasta el siglo XIX. Y para llevarla a cabo ha de contarse con quien organice los

² Mira lo indica así en una clase magistral que impartió en la Universidad de Alicante, en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en el minuto 34.

elementos que intervienen en la misma. En los primeros tiempos del teatro probablemente esta labor se ejercía como determinaba la tradición, de un modo ritual que se repetía en cada representación.

De un modo similar, pero más evolucionado, con márgenes más amplios para los códigos escénicos, se organizaron las puestas en escena en el teatro de los Siglos de Oro. Aunque la figura del organizador, del incipiente director -entonces llamado “autor de comedias”-, no queda documentada durante muchos siglos, sin duda estaba allí. Pero la figura del artífice de la dirección de escena en sentido moderno va más allá de la organización de la representación, y tiene verdaderas dimensiones creativas.

A la historia han pasado los poetas dramáticos, los autores de las obras teatrales, pues sus textos, originales o adaptados para la representación, han pervivido, sobre todo tras la creación de la imprenta. Sin embargo, de los montajes sabemos poco y son encomiables los esfuerzos que desde algunos círculos académicos se realizan para completar carteleras, decorados, vestuarios, recepción, etc. de representaciones pretéritas³.

El director de escena, en su concepción moderna, sin perder sus funciones de organizador de la representación se convierte en su responsable y aporta una novedosa faceta creadora. Este hecho, junto con la hegemonía de los textos dramáticos durante largo tiempo, ha propiciado múltiples debates, que han enfrentado a los que atribuían la exclusiva de la creación al autor del texto y a quienes consideraban que los directores recreaban la obra al ponerla en escena. Con respecto a estos debates, señala Carmen Bobes Naves que “los que piensan que el Director es el creador del espectáculo, minusvaloran el texto literario, y los que piensan que el Director es un traductor del texto, consideran la representación como mero trámite y valoran ante todo el texto escrito” (1997: 24).

Esta controversia ha perdido intensidad y hoy día se admite que la persona encargada de la dirección de escena ha ganado muchas competencias y que el autor no es el único emisor de la obra dramática cuando esta se transforma en espectáculo teatral, aunque en ocasiones siguen planteándose problemas, sobre todo en el caso de autores vivos.

³ Un referente en este campo es el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, que se creó en 2001 por iniciativa del profesor José Romera Castillo. El Centro promueve la investigación en varias áreas de la literatura actual, entre otras, en la reconstrucción del teatro representado en España durante la segunda mitad del siglo XIX, y los siglos XX y XXI.

En el ámbito teórico, André Veinstein en su obra ya clásica *La puesta en escena* (1962), realizó un estudio detallado sobre el tema, en el que aportó multitud de valiosas opiniones sobre la confrontación entre texto y espectáculo, entre hombres de letras y hombres de teatro, entre el respeto por el autor y la libertad del director.

Cuando se trata de situar el nacimiento de la figura del director de escena moderno, muchos manuales nos remiten a la compañía de los Meininger y sugieren que el Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen fue el primero de ellos. Como en cualquier aspecto relacionado con el teatro, y con cualquier otro fenómeno social, las fronteras no están claramente marcadas, y no sería exacto pretender que antes de los Meininger no existían las puestas en escena, pero sí se puede decir que “esta compañía representa una de las primeras en las que se puede detectar, de una forma inequívoca, una completa y definida presencia de una dirección escénica presidida por la originalidad, la coherencia y la unidad, y por tanto, entendida en sentido contemporáneo” (Iglesias Simón, 2004: 177).

Hay un periodo de la actividad de la compañía muy importante, entre 1874 y 1890, en el que realizan más de tres mil representaciones en giras europeas. Y aunque es el Duque quien establece los principios estéticos de la compañía y es quien en última instancia toma las decisiones, no trabaja solo. En el periodo referido colaboran estrechamente con él su esposa, la baronesa Helene von Heldburg, encargada de seleccionar obras, adaptarlas, así como de la instrucción de los actores, y Ludwig Chronegk, que lleva a la práctica las ideas del Duque y es quien lidera la compañía en las giras. Vemos dos características llamativas, el trabajo de dirección en equipo, y el hecho de que sea un grupo que incluye a una mujer, dos rasgos muy modernos para el siglo XIX.

Los Meininger se acercan a los textos europeos originales, dejando a un lado versiones poco fieles a los mismos, cuidan los ensayos hasta lo obsesivo, diseñan con mimo decorados, vestuarios y utilería. Son maestros en dirigir grandes muchedumbres de extras. En el escenario huyen de simetrías y paralelismos, para buscar formas naturales que potencien la sensación de realismo, y utilizan la iluminación, la música y los efectos de sonido para dirigir la atención de los espectadores.

En Francia, André Antoine es otro de los pioneros en el campo de la dirección de escena. En 1887 inaugura su Teatro Libre, del que elimina toda la artificiosidad reinante en la época, para proponer acciones simples, visuales, naturales y expresivas. Aporta lo

que César Oliva y Francisco Torres Monreal califican de representación antiteatral, es decir, actuar como si no se estuviese en un teatro, como si entre los actores y el público existiera una *cuarta pared* y uno se encontrase solo con los otros personajes en una situación real de la vida. Antoine concentra la luz en el escenario, dejando al público en la oscuridad. Rechaza las convenciones escenográficas de bastidores de tela que proponían decoraciones pintadas, para incorporar elementos practicables y objetos y muebles sólidos, reales, que faciliten las acciones de los personajes. En todo su trabajo en teatro y en cine, al que se incorpora en la segunda década del siglo XX, se está diseñando la moderna figura del director de escena (Oliva y Torres Monreal, 2017: 298-299).

Por el propio tema de este trabajo no podemos detenernos en otras figuras relevantes que han aportado tanto y desde tantos puntos de vista a la dirección escénica durante el siglo XX: Adolphe Appia, Konstantín Stanislavski, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, y un largo etcétera.

En el ámbito historiográfico español, Juan Antonio Hormigón, autor, director de escena y pedagogo, fallecido en 2019, ha compilado las aportaciones inmensas que los directores de escena han hecho en todo ese periodo, y subraya, entre otras: la concepción global del espectáculo, la sustitución de sistemas teatrales centrados en un personaje estelar por sistemas de trabajo en equipo, el diseño de nuevos caminos para la formación y el trabajo de los actores, la incorporación de formas y procedimientos procedentes de otros medios de expresión artística, la ampliación de repertorios, la formación de nuevos directores y el análisis de la comunicación teatral y de otro tipo de estudios relacionados con el teatro. Reconoce, no obstante, que la figura del director de escena presenta también sombras, y que “si fue el impulsor de esta renovación, ha sido también responsable de forzar en ciertos espectáculos la preponderancia de un elemento sobre los otros, de hipertrofiar una parte en detrimento de la eficacia del significante global” (Hormigón, 2008: 28-31).

De los peligros de esa hipertrofia, en los casos en los que el director no consigue mantener el equilibrio entre los distintos signos escénicos, advierte Jerónimo López Mozo, autor y teórico teatral, en un artículo sobre decorado y escenografía, donde analiza el montaje que, inspirado en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, dirigió el canadiense

Robert Lepage en Madrid, en 2004⁴. Refiere López Mozo cómo un decorado de más de veinte toneladas de peso, lleno de compartimientos a diferentes alturas, se convirtió en el protagonista del espectáculo, provocó la distracción de los espectadores y dificultó la labor de los actores. Incluso quedó en segundo plano el interés por ver a Nuria Espert, por primera vez en su carrera, en el papel de Celestina (2007a: 130-132).

Como resumen, podemos decir que las competencias del director de escena han evolucionado a lo largo de la historia, y en la actualidad se le reconoce una capacidad creadora, como emisor, junto al autor y los actores, del proceso de comunicación complejo que es el teatro (Bobes, 1997: 31).

3. LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN ESPAÑA. TENDENCIAS ACTUALES.

Desde finales del siglo XIX se percibe en España la necesidad, recogida en múltiples artículos en publicaciones de la época, de una renovación teatral, y esta se produce antes en la literatura dramática que en los escenarios. Cuando el debate sobre la “reteatralización” de la escena está en boga, la figura del director teatral se incorpora en su concepto moderno a la actividad escénica de nuestro país con cierto retraso respecto a Europa.

Aunque desde principios del siglo XX hay intentos de dar valor a la dirección escénica y se pueden citar nombres como Adrià Gual, Cipriano Rivas Cherif, Gregorio Martínez Sierra, Federico García Lorca, Ramón del Valle Inclán o María Teresa León, la realidad es que, “la rígida organización de las compañías y la preponderancia del primer actor (o actriz), que no solo ejercía de hecho la función de director de escena, sino que tendía a evitar cualquier tipo de competencia que ensombreciera su papel de divo (o diva), fue un lastre que durante muchísimo tiempo impidió cualquier atisbo de renovación” (Aguilera Sastre, 2004: 64).

Nos parece que resulta oportuno, en este punto, mencionar que Juan Antonio Hormigón, en su obra *Trabajo dramático y puesta en escena*, hace un repaso de los directores y directoras de escena españoles, agrupándolos por fechas de incorporación a la profesión, que resumimos a continuación. Los primeros directores aparecen en nuestro

⁴ El título exacto de la obra era *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 6 de noviembre de 2004, durante el festival de otoño. La obra fue protagonizada por Nuria Espert, y Carl Fillion, colaborador habitual de Lepage, se ocupó de la escenografía.

país en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado y son en general autodidactas y puramente intuitivos en lo referente a su nuevo campo profesional⁵. A partir de los sesenta se incorpora un grupo de directores que se caracteriza por una mayor formación en escuelas de arte dramático o en instituciones extranjeras, y por un nivel acusado de preocupaciones políticas⁶. Los directores que se incorporan en los ochenta lo hacen en pleno proceso de consolidación democrática; tienen la posibilidad de acceder a mayores posibilidades técnicas que sus predecesores, y cuentan también con amplia formación en interpretación complementada en muchos casos con estudios universitarios⁷. Los que se incorporan a finales de los ochenta y en los noventa proceden ya, en su mayor parte, del ámbito de la dirección de escena⁸ (Hormigón, 2008: 69-70).

En lo que concierne al mencionado Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, las intervenciones en el XV Seminario Internacional del mismo, celebrado en junio de 2005, se han recogido, como es tradicional, en un volumen de actas titulado *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, editado por Visor Libros. El conjunto de las colaboraciones del Seminario contempla un conveniente panorama de la actualidad del teatro español, desde múltiples puntos de vista, en el que no falta una referencia a los directores y directoras de escena en activo a comienzos del siglo XXI. Es en la amplia ponencia del dramaturgo Jerónimo López Mozo, “Chequeo al teatro español. Perspectivas”, en la que se incluye una relación de directores en activo a finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI, y se señala como una de las características esenciales de ese momento la convivencia de tradición y vanguardia. Comenta el autor que desde mediados de los noventa a las figuras de la dirección escénica consagradas se estaban incorporando nuevos valores. Entre los primeros cita a José Tamayo, Miguel Narros, José Carlos Plaza, Albert Boadella, José Luis Gómez, Toni Tordera, Carme Portaceli, Gerardo Vera, Juan Margallo, Guillermo Heras, Emilio Hernández y Juan Carlos Pérez de la Fuente, entre otros. Entre los nombres que iban llegando en aquel momento cita a Sergi Belbel, José Pascual, Eduardo Vasco,

⁵ Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Carmen Troitiño, José Luis Alonso, y más tarde, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach, Ángel Fernández Montesinos y Miguel Narros, entre otros.

⁶ José Carlos Plaza, José Sanchis Sinisterra, Juan Margallo, Guillermo Heras, Albert Boadella, Antonio Díaz Zamora, Lluís Pasqual, Mario Gas, César Oliva, Juan Antonio Hormigón y José Luis Gómez, entre otros.

⁷ Francisco Nieva, Gerardo Malla, José Luis Alonso de Santos, Emilio Hernández, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Carmen Portaceli, Helena Pimenta, Ernesto Caballero, y María Ruiz, entre otros.

⁸ Alfonso Zurro, Sergi Belbel, Eduardo Vasco, Rosa Briones, Josep María Mestres, Adrián Daumas y Laila Ripoll, entre otros.

Rodrigo García, Alfonso Zurro, Helena Pimenta, Rosa Briones, Eva del Palacio, Adolfo Simón, Álex Rigola, Laila Ripoll, Angélica Liddell y Javier Yagüe, entre otros. Acaba la recopilación con nuevos profesionales que se han incorporado a la dirección escénica ya en el siglo XXI, como Ana Zamora, Mariano de Paco Serrano, Ainhoa Amestoy o Carlos Aladro (López Mozo, 2006: 69).

En el mismo XV Seminario citado del SELITEN@T, de 2005, el director y dramaturgo Guillermo Heras presentó una ponencia titulada “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”, y aunque estimaba que el comienzo del nuevo siglo estaba todavía bastante influido por las formas escénicas dominantes en el anterior, señalaba una docena de líneas de reflexión sobre la puesta en escena en los albores del siglo. Comentamos a continuación las de mayor calado, a nuestro juicio. En primer lugar, la reconsideración del texto dramático como valor esencial de la puesta en escena, olvidando los excesos que por parte de algunos directores se cometieron sobre todo en los años ochenta del siglo pasado. En los inicios de este siglo se ha recuperado el equilibrio entre el texto y la representación. Otra línea de reflexión es la utilización de las nuevas tecnologías, sobre las que hay que seguir investigando para no cometer excesos, y para estudiar su relación con la esencialidad del trabajo del actor.

También observa Heras la diversidad de roles del director de escena, que puede ser a la vez autor, actor o escenógrafo de sus espectáculos y la convivencia, en el arranque del siglo, de directores con una tendencia estilística clara, y directores de nuevas promociones, que van consolidando una estética propia. En cuanto a los actores, señala la revalorización de su papel como fuente fundamental de la realización poética de la puesta en escena. Por último, alerta sobre un problema generado por la globalización social, y es que hoy, debido a la facilidad para acceder a representaciones virtuales en distintos lugares del mundo, hay directores que se limitan a realizar copias formales de los estilos creados por los directores más relevantes del momento, en vez de realizar una verdadera indagación personal para la realización de un montaje (Heras, 2006: 78-85).

Entre las publicaciones más relevantes del sector del teatro actual representado, nos gustaría destacar asimismo que la revista *Acotaciones*, de la RESAD, publicó en su número de julio-diciembre de 2011 un monográfico, sobre el teatro español en el siglo XXI. Se incluía, entre otros trabajos, un artículo de Ana Contreras Elvira sobre las nuevas tendencias en la dirección escénica, titulado “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”. Aunque en algún punto coincide con las tendencias

apuntadas por Heras seis años antes, Contreras pone el foco en otros aspectos de la profesión y de la propia sociedad, y nos sugiere la reflexión sobre los mismos. Exponemos seguidamente los aspectos del artículo que consideramos más relevantes. En opinión de la profesora mencionada, el realismo escénico parece desgastado y falso, burgués y acrílico, incapaz de provocar el debate público sobre temas controvertidos, y como no plantea, en su opinión, ninguna novedad en la dirección escénica de los últimos años, no se ocupa de ese tipo de teatro en el artículo. En este marco, considera que con el movimiento 15-M nació una transformación social muy positiva, dado que, desde su punto de vista, el movimiento asambleario deja más espacio para la individualidad que las sociedades neoliberales⁹. Indica Contreras que se ha generado así un nuevo modo de ver el mundo, que el arte, en general, y también la dirección escénica, presentan características como la desjerarquización, la improvisación, la no linealidad, la multifocalidad, la multidisciplinariedad, la participación, la autoría social, la irracionalidad, etc. En relación con ello observa dos novedades en la dirección escénica española: nuevos espacios alternativos (locales de asociaciones vecinales, centros sociales *okupados*, por ejemplo), y un teatro que se preocupa por la participación y la creación colectiva.

Otro de los puntos importantes que señala Contreras es la crisis que sufre la figura del director de escena como la conocíamos hasta ahora, debido a la proliferación de espectáculos pequeños, en los que el artista creador reúne en su persona las figuras de dramaturgo, director, actor, escenógrafo, iluminador etc. Suma a ello su consideración de la dirección escénica femenina, y subraya que ha crecido en número, aunque no sean muchas las directoras cuyos trabajos puedan verse en teatros “importantes” o al frente de teatros nacionales. Indica que este cambio cuantitativo sí ha propiciado un cambio cualitativo, otro tipo de mirada sobre lo femenino y también ha cuestionado tópicos de lo masculino. De igual modo, constata que, en los primeros años del siglo XXI, debido a las intensas migraciones, personas de distintas procedencias culturales conviven en los escenarios españoles, pero en su opinión esto no varía mucho la cultura teatral de la dirección escénica, puesto que esta es común en todo occidente. Aporta también un análisis que se acerca al realizado por Heras cuando afirma que muchos de nuestros directores “vanguardistas” más reputados se limitan a copiar espectáculos burgueses,

⁹ El movimiento ciudadano 15-M surgió a raíz de las manifestaciones del 15 de mayo de 2011, impulsado por varios colectivos sociales que demandaban una reorientación de la democracia en nuestro país, por considerarla poco participativa.

preferentemente alemanes, y que queda poco espacio para los espectáculos de auténtica investigación, que se ven escasamente y en espacios marginales (Contreras, 2011: 57-77).

Otra mirada a las tendencias de la dirección escénica en este comienzo de siglo es la que José Gabriel López Antuñano nos propone en su libro *La escena del siglo XXI* (2016). En él hace un estudio sobre el trabajo de un grupo de directores europeos que él considera muy influyentes en el arranque del siglo, y para ello los clasifica en seis grupos, según el tipo de teatro que ponen en escena. La misma configuración de esos grupos es una indicación de las diferentes tendencias de dirección escénica que conviven en los escenarios europeos, y también en los españoles. Como expone, en primer lugar, está lo que llama teatro de presencias reales, con fábulas y personajes, que sería la evolución del teatro naturalista del mundo occidental adaptada al espectador del siglo XXI. En segundo lugar, está el teatro de sensaciones, imágenes y símbolos, en el que el actor pierde el protagonismo y se integra como un elemento más en un universo sensorial con imágenes, melodías o palabras. A continuación, analiza el teatro con lenguajes e hipérboles deconstruidos, teatro de tipo expresionista que refleja miedos, obsesiones, frustraciones, etc. En cuarto lugar, considera el teatro con peso de los audiovisuales en escena, en el que conviven los lenguajes teatral y fílmico. Analiza después el teatro caracterizado por la mistura de imágenes, el llamado teatro posdramático, que plantea en el escenario el encuentro de un conglomerado de artes diversas, sin que lo literario sea lo fundamental en la escenificación. El último tipo de teatro que analiza es el teatro sin actor, que considera una derivación del teatro posdramático, del que se ausentan completamente los textos y cobran una importancia extraordinaria las artes plásticas y la música (instalaciones, *performances*, teatro-danza...).

Siguiendo con la fuente mencionada, López Antuñano opina que el teatro posdramático supone un punto de no retorno en relación con el texto dramático, pero no cree que pueda suplantarle. Piensa que convivirán, pues el teatro dramático goza textualmente de buena salud. Opina, además, que la escena europea presenta un panorama pujante con directores que buscan nuevos textos capaces de contar historias, convencidos de que siempre habrá espectadores que las demanden, o que investigan y trabajan con textos clásicos para actualizarlos y mostrar su perennidad, para lo que utilizan diferentes estéticas (2016: 339).

Como resumen, podemos decir que los escenarios del siglo XXI son lo suficientemente amplios, flexibles y variados, como para que en ellos tengan cabida

diversos modos de concebir el teatro y con ello, diversos modos de convertirlo en algo vivo con su puesta en escena, esto es con distintos modelos de dirección escénica.

4. DIRECCIÓN, INTERPRETACIÓN Y DRAMATURGIA: INTERCAMBIO DE ROLES.

Muchos profesionales de la dirección de escena provienen de otros sectores de actividad, con los que normalmente la compatibilizan. Ejerce aquella una especie de magnetismo, probablemente porque les permite unos altos niveles de creatividad. No es solo una contribución al conjunto de la representación teatral, sino que, por lo general, supone para ellos tener la responsabilidad por ese conjunto, mostrar sobre las tablas la propia concepción de la obra.

Aunque ya lo hemos mencionado al hablar de las tendencias de la puesta en escena en el siglo XXI, queremos incidir en la observación de Guillermo Heras sobre diversidad de roles acumulada en la figura del director de escena, que se está consolidado en muchos lugares del mundo, frente a la especialización que se reivindicaba anteriormente:

Nuevamente se difuminan los perfiles y una larguísima lista de creadores abordan hoy el lenguaje escénico desde la pluralidad de sus funciones, de tal modo que existen textos dramáticos que parecen escritos específicamente para esa propuesta, y que, montados de otro modo, no tendrían la fuerza que adquieren con el estilo que les produce ese artista múltiple que escribe, actúa y dirige (Heras, 2006: 80).

Sin llegar a esa comunión total de autor y director, para una propuesta dada, de la que habla Heras, vamos a analizar otros casos de mezcla de roles teatrales. Consideramos, en primer lugar, el caso de autores que en determinado momento deciden dirigir sus propias obras, para tratar de descubrir qué les impulsa a hacerlo.

Una primera razón es el caso de autores que en un momento determinado no han encontrado un director que les parezca adecuado para poner en escena una determinada obra suya. En esa línea Paloma Pedrero, autora y directora, comenta lo siguiente:

He dirigido algunas de mis obras porque en aquel momento no encontré a la persona que yo quería que las dirigiera. Entre un buen director y un autor no cabe duda; pero si no tienes ese director que deseas, el autor lo va a hacer mejor -si es una persona de teatro, un dramaturgo de las tablas- (Baltés, 2005: 353).

Hay autores que se acercan a la dirección de escena con el ánimo de aprender, para ser mejores escritores, para tener más presente lo teatral al escribir. Juana Escabias es una autora que ha realizado ese camino:

Para mí, la experiencia más válida de todas consiste en dirigir. Dirigir te enseña las claves de la escena, a dominar el ritmo, a ponerte en el lugar de lo que necesitan los actores y a aprender a pensar desde su punto de vista (y por lo tanto desde el de los personajes), a dosificar las estructuras, a darle prioridad a la acción dramática por encima de todo, a crear coherencia en un texto dramático, a crear tensión, a no ser artificioso, y a que las cosas (en las obras que escribes) sucedan unas a consecuencia de otras, y no unas después de otras. No dominar la perspectiva escénica provoca (lo he visto en muchos espectáculos profesionales) que el espectador vea en escena los objetivos del autor/escritor, pero no los objetivos de los personajes, que son los que hay que ver (Martín Clavijo, 2014: 315-316).

Un caso similar al de Escabias es el de Juan Mayorga, que, aunque en principio sintió la atracción del trabajo con los actores, descubrió en la dirección las posibilidades de otro modo de escribir:

Yo decidí dar el salto a la dirección, ante todo, porque me encanta trabajar con actores. Y, como la escritura, la dirección escénica no tendría gracia si fuera fácil. También entiendo la dirección como una escritura en el tiempo y en el espacio. Y es una forma de escritura que, como te decía, me permite escribir el silencio. Ahora bien, la escritura del texto se da siempre en soledad, mientras que la escritura de la puesta en escena es siempre compartida. Y el dramaturgo puede escribir en su casa lo que le plazca, mientras que el director de escena trabaja con límites muy claros. Lo interesante es encontrar en esos límites una oportunidad poética¹⁰.

Otros asumen la función de director porque conciben la comunicación teatral de un modo unitario, y quieren que el espectador reciba el montaje de la obra más cercano a su propia concepción. Quieren expresarse no solo con el texto, sino también con la puesta en escena. Este sería el caso de Jesús Campos García, que en el acto de la escritura va creando la tensión entre palabras e imágenes, y que al respecto comenta:

Vamos, que si llego a hacer caso a los que me aconsejaban que me dejara dirigir por otro, por aquello de que una mirada distinta podía enriquecer mi obra, el resultado no hubiera sido ese. Y es muy probable... probable no, seguro, que en lo de la riqueza tuvieran razón; pero como yo no busco la riqueza, sino la expresión, a mí me expresa más expresarme yo que no que me exprese otro¹¹.

Es frecuente también encontrar el caso de autores y de autoras, que, sin dar el paso a la dirección de escena, son conscientes de las capacidades de los directores y procuran aprender de ellos, de su modo de conjugar los diferentes lenguajes en los montajes que han hecho de sus obras. López Mozo reconoce que la labor de los directores con los que ha trabajado ha mejorado su modo de escribir:

Me gusta asistir a los ensayos, no para controlar lo que se hace con mi obra, sino con el espíritu con el que el buen alumno frecuenta las aulas. Una de las primeras cosas que aprendí en ellos fue a despojar mis textos de palabras innecesarias o susceptibles de ser sustituidas por signos procedentes de otros lenguajes escénicos. Siempre escucho con atención los comentarios del

¹⁰ Entrevista de Pablo Bujalance a Juan Mayorga, el 18.5.2019, para *Málaga Hoy*, recuperada de <https://www.malahoy.es/ocio/Juan-Mayorga-teatro-aspirar-espectador-deje-mismo-cada-funcion-0-1355264869.html>, el 2.7.2020.

¹¹ Entrevista de María Martín a Jesús Campos en la Universidad de Alicante el 20.11.2002, recuperada de <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/243452>, el 3.7.2020.

director, y acepto, cuando me parecen oportunas sus sugerencias. (...) En ocasiones pienso que, si el director de escena no existiera, habría que crearlo. Es verdad que a lo largo de la historia son frecuentes los casos de autores que prescinden de él y asumen sus funciones. Nada que objetar, Además, así se garantiza que no se desvirtúe la propuesta del autor. Sin embargo, tengo la sensación de que no siempre es positiva la acumulación de ambas tareas por parte de la misma persona. La visión que el autor tiene de su propia obra se enriquece con la que aporta el director (2007b: 190).

Otro grupo de directores proviene del campo de la interpretación, y es curioso cómo muchos de ellos comentan que su salto de la actuación a la dirección se ha debido a la casualidad, o a oportunidades no buscadas, a una especie de destino que les proporciona, a modo de regalo, una nueva dimensión en su actividad profesional.

Es el caso, por ejemplo, de Nuria Espert, que debutó como directora de escena en Londres, en 1986, con *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, y que explica así cómo le llegó esta propuesta:

No fue buscado ni querido, me vino regalado. Me lo habían ofrecido muchas veces porque, como había sido ayudante de dirección de grandes directores, a muchos compañeros en España les parecía que era lógico que lo hiciera. Me ofrecieron dirigir óperas y siempre dije que no, que no sabía dirigir, ni tenía intención, ni deseos, ni se me había pasado por la cabeza... (...) De pronto, en el 85 llegó la invitación del Lyric diciéndome que al año siguiente querían conmemorar en cincuentenario de la muerte de Lorca. (...) Que les parecía lo más indicado una de las obras de la trilogía más conocida allí, *Yerma*, *Bodas* y *Bernarda*, y que yo eligiera la que quisiera. (...) Que Glenda Jackson estaba muy interesada¹².

Por su parte, Andrés Lima comenta cómo su incorporación a la profesión se debió a una casualidad: tuvo un accidente de moto en el que se fracturó las dos manos, y mientras se reponía, unas amigas le invitaron a los ensayos de un montaje, y le pidieron su opinión. Se dio cuenta de que tenía mucho que aportar, y ese fue el germen del que arranca su faceta de director de escena¹³.

En lo que concierne a Magüi Mira, como detallaremos más adelante, recibió en 2001 la propuesta de José Carlos Plaza para dirigir una obra de la británica Caryl Churchill, aceptó el reto, y descubrió que era un camino que quería seguir. Plaza, que la había dirigido como actriz, le confió el montaje de una obra de la que había adquirido los derechos para España.

Quisiéramos destacar que Mira nunca ha dirigido un montaje en el que ella trabajara como actriz. Aunque se lo han propuesto, nunca ha aceptado. Y es que considera que, de

¹² Entrevista de Carlos Rodríguez a Nuria Espert en ADE-Teatro, Nº 43-44, Abril 1995, página 102, recuperada de <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51>

¹³ Entrevista de Cayetana Guillén a Andrés Lima para RTVE: "Andrés Lima, de actor a director", el 14.6.2013, recuperada de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/andres-lima-actor-director/1873494/>, minuto 17.

hacerlo, estaría impidiendo su propio crecimiento, que ella misma sería su propio techo. Del mismo modo, opina que un autor que dirige sus propios textos hará siempre lo que tenía en la cabeza cuando los escribió, y que, si a una buena obra se le une una dirección a la vez creativa y con sentido común, la suma puede ser magnífica¹⁴. A pesar de mantener esa opinión general, en agosto de este año 2020, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida ha dirigido, por primera vez una obra propia, *Penélope*, basada en *La Odisea*, en la que reinterpreta, desde un punto de vista contemporáneo el mito griego¹⁵.

Un caso muy interesante de versatilidad artística es el de Laila Ripoll, actriz, dramaturga, directora de escena, pedagoga y escenógrafa, que en 1991 fundó su propia compañía, Producciones Micomicón, con la que ha prestado una atención especial a los clásicos, así como a temas contemporáneos, en particular los relacionados con la memoria, la brutalidad y la violencia colectiva (Pérez Rasilla y Soria Tomás, 2018: 5). En los casi treinta años de actividad de Micomicón, Ripoll ha dirigido una veintena de montajes producidos por su compañía, y alrededor de quince más con diferentes productoras, privadas o públicas, entre estas últimas, la Compañía Nacional de Teatro Clásico o el Centro Dramático Nacional. Es autora y coautora de más de veinticinco obras, así como de diferentes versiones y traducciones¹⁶.

En el año 2015 obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática, junto con Mariano Lorente por la obra, de autoría conjunta, *El triángulo azul* (2014), y en noviembre de 2019 ha sido designada por el Ayuntamiento de Madrid directora artística de escena del Teatro Fernán Gómez-Centro Cultural de la Villa.

5. DIFICULTADES ESPECÍFICAS EN LA DIRECCIÓN REALIZADA POR MUJERES EN LAS ARTES ESCÉNICAS

La situación de la mujer en el mundo de las artes escénicas y su evolución desde principios del siglo pasado hasta la actualidad ha sido tratada por varios especialistas en el análisis de esa situación desde la perspectiva de género. En general, los estudios se

¹⁴ Magüi Mira lo indica así en una clase magistral que impartió en la Universidad de Alicante, en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en los minutos 90-91.

¹⁵ La obra, que cerró la 66ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, estaba programada inicialmente para cinco representaciones, del 19 al 23 de agosto, y la organización añadió una representación adicional el lunes 24 de agosto.

¹⁶ Puede consultarse su currículum completo en la página de la Academia de las Artes Escénicas de España, <https://academiadelasartesescenicas.es/laila-ripoll/>.

centran en la autoría teatral, campo al que la mujer se incorporó antes que al de la dirección escénica, pero cualquier apreciación sobre la creación dramática femenina es extrapolable al resto de las creadoras teatrales, incluidas las directoras de escena.

Una labor inestimable en la difusión de las dramaturgas españolas y de sus obras es la que ha realizado la hispanista norteamericana Patricia O'Connor. Aunque sus investigaciones han abordado también el trabajo de dramaturgos prestigiosos, como Alejandro Casona o Antonio Buero Vallejo, la parte central de las mismas ha estado dedicada al estudio, promoción y, en muchos casos, traducción y publicación, de obras de autoras españolas, que, a pesar de su calidad no encontraban su sitio en el panorama editorial y escénico de la España de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Hace ya varias décadas O'Connor denunciaba el doble rasero utilizado en la valoración de la actividad de las autoras y autores españoles y lo expresaba así:

La prohibición contra la mujer que quiere escribir para teatro no es, entonces, solo ambiental y vigente antes de escribir o en el momento de presentar o ensayar la obra, ni la ejercen solo los críticos de prensa después del estreno; también la ejercen los historiadores —con conocimiento o sin él— al echar un tupido velo sobre la existencia y producción de las escritoras teatrales. Y que nadie diga que no las incluyen en los manuales porque no han sido escritoras de primera categoría: han incluido estudios de dramaturgos cuyas aportaciones no son en absoluto superiores al trabajo de las dramaturgas (1988: 23-24).

O'Connor ha proporcionado, durante el último tercio del siglo XX, visibilidad en el ámbito internacional a muchas autoras que carecían de ella en nuestro país, o cuya proyección era muy reducida, y ha servido de estímulo para que otros muchos hispanistas se interesaran y profundizaran en la obra de las dramaturgas españolas. Además, su faceta de traductora ha permitido la publicación de muchas de esas obras en inglés o en ediciones bilingües. Ello a su vez ha facilitado el acceso de nuestras autoras a los escenarios fuera de España, en el mundo de habla inglesa.

Mucho más recientes son los trabajos de Luisa García Manso, que ha estudiado cómo las dramaturgas españolas han contribuido, y contribuyen en la actualidad, a la construcción de la identidad colectiva española. Insatisfechas con los modelos tradicionales del teatro, que no recogían el nuevo papel de la mujer en la sociedad, ni sus ideas, inquietudes o aspiraciones, las dramaturgas han incorporado dichos elementos como temas de reflexión en sus obras. García Manso considera el teatro como uno de los espejos en que se miran las sociedades, pues tal es su concepción del mismo:

El teatro, como toda representación cultural, es portador y transmisor de imágenes, creencias, ideas preconcebidas, prejuicios, etc., sobre los que se sustenta la forma de interpretar el mundo de las

comunidades y las sociedades humanas que lo generan. El teatro es, por lo tanto, un creador de identidades, de marcos referenciales en cuyo espejo se miran el individuo y la sociedad. (2013: 25-26)

En su trabajo *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, en el que sintetiza su tesis doctoral, García Manso nos muestra toda una serie de dramaturgas que en ese periodo escriben dramas históricos con mujeres protagonistas con peso y autonomía, con relevancia, creadoras de su propia historia, al margen de los modelos identitarios androcéntricos. Para ello utilizan referentes mitológicos, históricos o contemporáneos, y una variada gama de estrategias con las que han abordado la transformación de unos modelos identitarios que no eran válidos en una sociedad democrática, igualitaria y multicultural.

Por su parte José Romera Castillo, impulsor del proyecto europeo *Dramaturgae* para el estudio de las dramaturgias femeninas, está convencido de que las mujeres tienen que jugar un papel relevante en el mundo del teatro, y dejar atrás un pasado de discriminación. Transcribimos un pasaje suyo que incluye una de las pocas referencias explícitas a la dirección escénica:

En este ambiente, en la segunda mitad del siglo XX y en los inicios del siglo XXI, frente a las fuerzas dominantes que han dirigido, alienado, manipulado y homogeneizado a las mujeres como simples -intelectualmente hablando- han surgido algunos sujetos femeninos, sobre todo, que han reflejado en sus textos **o han puesto en escena** o han sabido captar los mensajes, con un afán de resistencia y trasgresión, sobre la defensa de la igualdad, la dignidad y el respeto que como seres libres merecen. De ahí, que, si en todos los órdenes, el papel de la mujer se ha incrementado y dignificado, en el teatro el hecho no podía pasar desapercibido. Son muchas – y serán cada vez más- las mujeres que adquieren importancia y relevancia en el mundo teatral – **en todos sus ámbitos**- en la actualidad (...) (2011a: 235). (La negrita es nuestra).

Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz han realizado varios trabajos en los que se estudia la aportación de las mujeres y su situación con respecto a la literatura y a las artes escénicas en los siglos XX y XXI. Como ejemplo citamos una referencia a directoras cinematográficas y a creadoras teatrales en general, donde se señala, la pervivencia de discursos críticos discriminatorios:

Las directoras españolas en la última década (...), con sus películas, de gran variedad y riqueza formal, se muestran capaces de representar a las mujeres actuales en toda su complejidad, de cuestionar los estereotipos tradicionales de la feminidad y proponer a un tiempo temas claves como las relaciones laborales, la emigración, el terrorismo, la violencia política o la memoria. Y lo han hecho partiendo de una realidad profesional en la que la consolidación de las directoras es todavía difícil, como lo es también la de las creadoras teatrales, que plantea Julio E. Checa Puerta en su ensayo; unas creadoras que con dificultad logran acceder a las plataformas profesionales de primer nivel (los teatros públicos, las compañías de renombre, los premios y las publicaciones). De ahí la necesidad de reivindicar el trabajo de las generaciones mayores y apoyar también a las más

jóvenes, que hallan muchas resistencias a la hora de abrirse paso en un medio profesional todavía dominado por discursos críticos discriminatorios (2012: 11-12).

Julio Checa Puerta es otro de los estudiosos que han puesto el foco en las aportaciones de las mujeres a la escena actual, autoras y creadoras, y así en un artículo de 2011 reconocía lo valioso de las mismas:

Como sucede en otros ámbitos de la vida sociocultural y política, no puede entenderse correctamente la escena española contemporánea sin la presencia de autoras dramáticas y creadoras cuyos trabajos vienen propiciando, desde planteamientos éticos y estéticos de muy diversa índole, el desarrollo de una actividad teatral muy notable, sobre todo para lo que se refiere a la escena española de los últimos años (2011: 85)

Son importantes también los esfuerzos de Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual por dar visibilidad a las dramaturgas españolas del siglo XXI, con sus ediciones de obras dramáticas de autoría femenina. Podemos citar de Gutiérrez Carbajo *Dramaturgas del siglo XXI* (2014), en la que recoge obras de once dramaturgas actuales muy significativas. Por su parte, Raquel García Pascual ha editado *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011), volumen en el que incluye obras de cinco autoras, y en cuyo epílogo señala lo siguiente:

Este volumen, conformado solo por autoras, presenta una posible forma de contrarrestar la inercia de las colecciones de teatro actual que siguen incluyendo únicamente a autores. Ante situaciones asimétricas en el ámbito editorial, el muestrario ofrecido desea contribuir a una nivelación, no a un canon enfrentado con el objetivo de privilegiar a las creadoras, sino a una medida de corrección coyuntural y de transición hacia antologías que no apliquen cuotas cuantitativas a favor de ningún género. Es presentado desde el convencimiento de que la apuesta por la igualdad no busca favorecer solo a las dramaturgas, sino sostener que el aprovechamiento de su talento fortalece a todo el gremio (2011: 157-158¹⁷).

En el ámbito de la Asociación de Directores de Escena de España se han realizado en este campo dos grandes investigaciones dirigidas por Juan Antonio Hormigón, centradas en las figuras de autoras y directoras, que cristalizaron en dos publicaciones de referencia para el mundo teatral español: *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)* (1996 volúmenes I y II, 2000 volúmenes III y IV), que recogen los datos y obras de más de seiscientas autoras, desde el año 1500 al 2000, y *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, (2003 volumen I, 2004 volumen II, 2005 volumen III), en el que se incluyen cerca de ochocientas *protodirectoras* y directoras desde mediados del siglo XVI hasta 2002¹⁸.

¹⁷ Paginación de Adobe Digital Editions.

¹⁸ Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (<http://www.adeteatro.com/publicaciones.php>)

Consideramos ahora algunas de las dificultades específicas a las que se han enfrentado las directoras de escena, y determinados progresos que se han realizado en este campo.

En 2018, la revista *Don Galán* publica un artículo de Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás, titulado “Directoras en la escena española actual: un recorrido panorámico”. El artículo da cuenta de cómo desde el último cuarto del siglo pasado encontramos una nómina creciente de mujeres que firman espectáculos estimables, y sobre todo de cómo en las primeras décadas del siglo XXI las directoras de escena han ido ganado terreno en el panorama teatral español. Analizan los factores que han contribuido a ese aumento de la participación y la visibilidad de las directoras, y señalan que “son numerosas las mujeres que se han acogido a la fórmula de la creación de una compañía propia, sin duda, como consecuencia de la dificultad que para muchas de ellas representaba la posibilidad de llevar a cabo su proyecto estético fuera de un ámbito generado por ellas mismas” (2018: 2).

Las mujeres se han encontrado en el campo de la dirección escénica con una doble dificultad. En primer lugar, al igual que sus compañeros directores, la dificultad de dedicarse a actividades artísticas en las que es difícil abrirse camino, darse a conocer, llegar a los grandes teatros, públicos o privados. Pero en el caso de las mujeres, durante muchos años, se añadía el problema de intentar acceder a una profesión mayoritariamente masculina que se cerraba en sí misma.

Tengamos en cuenta que la reivindicación de un lugar en la profesión para las mujeres viene de lejos. Si repasamos revistas teatrales de la última década del siglo pasado, encontramos frecuentes demandas de colectivos femeninos en el ámbito de la creación artística en favor de su participación y visibilidad. Por ejemplo, en *Primer Acto*, en el año 1993, se da cuenta de la celebración de una mesa redonda titulada *Alternativa Mujer Creadora*, en la que Paloma Pedrero solicita “apoyo específico a la mujer creadora, dados los condicionamientos históricos y sociales, en los cuales la mujer sigue estando en una posición de desigualdad” (Rodrigo y Pedrero, 1993: 66).

Dos años después, la misma revista incluye unas declaraciones de la Subdirectora de Planificación de la Dirección General de la Mujer en la inauguración de la *III Semana de la Mujer*, en las que señala que el objetivo principal del evento es “poder mostrar el protagonismo de las mujeres, no solo en el escenario, donde ya estamos más acostumbrados a verlas, sino también en el aspecto técnico, la dramaturgia o la dirección

de escena...hacer una llamada de atención sobre lo que las mujeres están haciendo en el teatro, cómo tienen propuestas concretas o un discurso propio” (Simón, 1995: 97).

Nos parece oportuno recordar que en los últimos años del siglo XX se crea el *Certamen de Directoras de Escena Ciudad de Torrejón*, que llega hasta 2019 en su XXII edición. Su objetivo es propiciar y favorecer la realización de espectáculos teatrales cuya puesta en escena sea realizada por directoras de escena, para así fomentar e impulsar la participación femenina en un campo profesional dominado en su mayoría por hombres.

Ya en este siglo, en 2015, la Asociación de Autoras y Autores de Teatro, en su revista *Las Puertas del Drama*, publica una entrevista a Aitana Galán, directora, dramaturga y actriz. Se pregunta a Galán por las causas de la escasa visibilidad de autoras y directoras en teatros públicos y privados de este país. Y su respuesta es:

¿Cómo van a tener visibilidad si no se las programa? Los teatros públicos son los grandes escaparates de las artes escénicas. Si no trabajas en los públicos, no existes. No tendría por qué ser así, pero desgraciadamente es así. Si no hay directoras o autoras programadas es porque no se las quiere programar, porque no se las considera. Y punto. (...) Por eso está bien dar caña, no callarse y recordar, si hace falta a diario, que estamos en el XXI, que la sociedad ha cambiado y que, aunque les pese, aunque a nosotras nos esté costando mucho normalizar nuestra presencia en los trabajos de responsabilidad, profesionalmente somos iguales¹⁹.

Y no son solo las directoras las que observan que su labor se encuentra con más dificultades para llegar a los escenarios que la de los hombres. En la presentación del primer número extra de la revista anterior, en 2016, Ernesto Caballero incluye un artículo titulado “De ley” en que da cuenta de las dificultades a las que siguen enfrentándose las mujeres creadoras:

Y qué decir del resto de oficios del arte de Talía... Autoras, directoras, técnicas, gestoras... No quiero extenderme en una lista interminable de agravios y desequilibrios (basta un esfuerzo mínimo de verificación) que evidencian la forma en que hoy en día se aplica –también, sí, también en el mundo de la escena– una más que aceptada discriminación positiva hacia el varón de la que somos responsables todos y todas mientras seamos incapaces de desembarazarnos de determinadas inercias, de renunciar a lugares comunes como ese que reza “ni hombre ni mujer, lo importante es que sea excelente.” Porque la realidad es que al día de hoy el creador varón tiene más margen para el fracaso, incluso para la mediocridad, que si es hembra, ya que a la mujer se le exige permanentemente el éxito y la brillantez o de lo contrario, deberá sufrir el consabido reproche de tan arraigada solera patriarcal: “claro, está ahí sólo porque es mujer, por la dichosa cuota o por vaya uno a saber qué inconfesable motivo...” (2016: s/p).

El problema no es exclusivo de nuestros escenarios. La profesora estadounidense Poullette Marty ha reunido en *Contemporary women stage directors* (2019), las opiniones

¹⁹ Entrevista de Yolanda Dorado a Aitana Galán, en *Las Puertas del Drama*, nº 46, 2015, s/p, recuperado de <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-46/entrevista-a-aitana-galan/>

sobre la práctica escénica de cerca de una treintena de directoras británicas y estadounidenses, y su situación recuerda mucho a la de nuestro país. En concreto, la directora británica Roxana Silbert comenta, en la misma línea de Ernesto Caballero, “I think it is still true that if you’re a young male director and you do quite a good show on the fringe, you get catapulted forward in your career, while female directors have to work harder and do it for longer. Men tend to get promoted on promise, women on results” (2019: 212).

Todas las investigaciones, trabajos y reivindicaciones realizados en este campo han contribuido a la visibilidad de la labor creadora de las mujeres en el ámbito teatral español, y ello, junto con el esfuerzo continuo de autoras, directoras y otras creadoras, y con la propia concienciación de la sociedad, que avanza, aunque sea lentamente, hacia un futuro más igualitario, nos sitúa al comienzo de esta tercera década del siglo XXI. En este momento, la situación de la mujer creadora teatral en general, y de la directora escénica, en particular, ha mejorado en nuestro país, aunque quede mucho camino por recorrer.

En este ámbito, es esperanzador ver que en algunos teatros sostenidos con fondos públicos se realizan en la actualidad programaciones prácticamente paritarias. Nos acercamos a este aspecto observando la programación para temporada 2020-2021 de algunos teatros de Madrid. El primer ejemplo es el de Laila Ripoll, directora artística de escena del Teatro Fernán Gómez-Centro Cultural de la Villa, de gestión municipal, que ha presentado en junio de 2020 una programación teatral que incluye 16 obras, de las que 7 serán dirigidas por mujeres y 9 por hombres. Los autores de las obras son 9 mujeres y 7 hombres, por lo que, si agregamos autoría y dirección, la paridad es completa²⁰. Por otro lado, a primeros de julio de 2020, Natalia Menéndez, directora artística del Teatro Español, también de gestión municipal, presentó su programación, que prevé la representación de 28 obras, de las que 16 serán dirigidas por mujeres y 12 por hombres. En cuanto a la autoría, corresponden 10 a autoras y 18 a autores. Si agregamos autoría y dirección, el 46% son obras escritas o dirigidas por mujeres y el 54% por hombres²¹.

Con respecto al Centro Dramático Nacional, de gestión estatal, su dirección corre a cargo de Alfredo Sanzol desde el comienzo del presente año 2020. Aunque no se ha

²⁰ Puede consultarse el detalle de la programación teatral para la temporada 2020-2021 en <https://www.teatrofernangomez.es/programacion/programacion-artes-escenicas-de-septiembre-2020-abril-2021> .

²¹ Puede consultarse el detalle de la programación teatral para la temporada 2020-2021 en <https://www.teatroespanol.es/temporada-2020-21> .

publicado la programación completa de la próxima temporada, sí que se ha difundido un avance de programación, en concreto el correspondiente al último cuatrimestre de 2020. Para este periodo se han programado 5 obras en el Teatro María Guerrero y 11 obras en el Valle Inclán. En ambos teatros es superior el número de directoras al de directores, y el de autoras al de autores. Si se agregan autoría y dirección, el 57% son obras escritas o dirigidas por mujeres y el 43% por hombres²².

Estas menciones, aunque aisladas, nos muestran que se han realizado recientemente algunos avances en el camino de la equiparación entre creadoras y creadores en los escenarios españoles. Esperemos que la tendencia se consolide y se traslade al resto de salas, tanto de gestión privada como pública, en las que todavía hay mucho que avanzar.

En nuestra opinión, es necesario que se realicen más estudios sobre dirección escénica femenina, no para elaborar un canon enfrentado, utilizando las palabras de García-Pascual sobre las autoras, sino como una medida coyuntural compensatoria de estudios en los que se profundiza más sobre la dirección escénica masculina. En el libro ya citado, *La escena del siglo XXI* (2016), de José Gabriel López Antuñano, el autor propone una selección de directores teatrales europeos, que en su opinión marcan el camino de la escena del siglo XXI. López Antuñano explica que ha presenciado cientos de espectáculos en los quince primeros años del milenio, de los que conserva documentación propia, notas y reseñas o críticas publicadas en medios de comunicación, además de sus impresiones personales. Matiza que ha intentado apartar sus preferencias y aproximarse al tema de un modo objetivo. Ha valorado en cada director la coherencia para elegir un repertorio y ha realizado el análisis espectacular de los hechos escénicos, de la composición global. Ha decidido no incluir directores españoles, por considerar que son bien conocidos en nuestro país. Declara que no trata de proponer un canon, ya que no incluye directores de los que no dispone directamente de elementos suficientes para realizar un análisis. Y tras todas estas indicaciones, llegan los capítulos dedicados a los 24 directores de escena europeos seleccionados, de los que 23 son hombres y 1 es mujer. La directora es la británica Katie Mitchell, y entre los directores encontramos al polaco Krystian Lupa, al ruso Anatoli Vassiliev, al lituano Eimuntas Nekrosius, al letón Alvis Hemanis, al británico Declan Donellan o al alemán Frank Castorf (López Antuñano, 2016: 7-21).

²²Puede consultarse el detalle del avance de la programación teatral para la temporada 2020-2021 (meses septiembre a diciembre 2020), en <https://cdn.mcu.es/temporada-actual/>.

Los escenarios europeos han evolucionado y repasando las carteleras de las principales capitales europeas puede observarse la presencia en ellos de directoras de escena en un número muy significativo, cuyo trabajo, en muchos casos, sigue quedando fuera del foco de las investigaciones sobre creadores teatrales.

6. MAGÜI MIRA. TRAYECTORIA.

6.1 Nota biográfica

Magüi Mira nace en Valencia en 1944²³. Allí cursa estudios de Filosofía y de Historia Medieval, en la Universidad Luis Vives. Debuta como actriz en el Aula de Teatro de esa Universidad. En 1971 se traslada a Barcelona para estudiar Interpretación en el *Institut del Teatre*, con William Layton, y Fabià Puigcerver, entre otros. Comienza a forjar por entonces su sólida carrera de actriz en obras como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), de José María Rodríguez Méndez, y *Un altra Fedra si us plau* (1977), de Salvador Espriu.

Funda en 1977 el Teatro Fronterizo como primera experiencia de producción, junto a José Sanchis Sinisterra, Fernando Sarráis y Víctor Martínez. En ese marco se gesta la obra que lanza a Mira a la actividad teatral profesional como actriz, el monólogo *La noche de Molly Bloom* (1979), de José Sanchis Sinisterra, en la que el dramaturgo recrea el último capítulo del *Ulises* (1922), de James Joyce.

Tras la buena acogida de la obra en Barcelona, llega a Madrid en 1980 y presenta su *Molly Bloom* en el Centro Cultural de la Villa, lo que supone un impulso muy importante a su trayectoria como actriz, que se consolidará a partir de ese momento. En el año 2001 da un paso más en su carrera, con el estreno de *Top Girls* (1982), de la británica Caryl Churchill, su primer trabajo como directora de escena.

Por su trayectoria, por su destacada labor de creación artística y cultural, en el año 2016 recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

En lo que atañe a su formación, Mira proporciona dos pinceladas sobre su infancia, que ayudaron a forjar su carácter: los paseos con su padre por la sierra de Aitana, donde

²³ El nombre completo de la directora y actriz es María Luisa Herlinda Eusebia Mira Franco, según consta en el listado de profesionales de la página del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música <http://teatro.es/profesionales/magui-mira-maria-luisa-herlinda-eusebia-mira-4192/>.

siempre llegaban a la meta que se habían propuesto, y los paseos con su abuela Isabel, vestida de valenciana, con rodetes en el pelo, peineta y un traje verde, donde sintió por primera vez la exposición al público, la seducción, la mirada del otro, la esencia de la comunicación, lo que tiene que sentir una persona para ser capaz de subirse a un escenario²⁴. Valora también enormemente su etapa de formación en el teatro *amateur*, donde no existían los compromisos comerciales y todo era libertad, aprendizaje y gozo²⁵.

6.2 Actividad como actriz, labor de producción y faceta pedagógica

Aunque este trabajo se centra en la faceta como directora de Magüi Mira, damos cuenta en él de sus realizaciones actorales y sus trabajos de producción más importantes, así como de sus actividades relacionadas con la enseñanza²⁶. Como actriz ha intervenido, entre otros trabajos, en:

- *La noche de Molly Bloom* (1979), del *Ulises*, de James Joyce, con dramaturgia y dirección de José Sanchis Sinisterra. Centro Cultural de la Villa, estreno 12 de enero de 1980.
- *La hija del aire* (1653), de Pedro Calderón de la Barca, con dirección de Lluís Pasqual. Teatro María Guerrero, estreno 16 de octubre de 1981.
- *Orquídeas y panteras* (1983), de Alfonso Vallejo, con dirección de José Carlos Plaza. Teatro Español, estreno 25 de mayo de 1984.
- *El hombre deshabitado* (1930), de Rafael Alberti, con dirección de Emilio Hernández. Centro Cultural de la Villa de Madrid, estreno 14 de octubre de 1988.
- *Fiesta barroca* (1992), sobre textos de Calderón de la Barca y Quiñones de Benavente, con dirección de Miguel Narros. Plaza Mayor de Madrid (Veranos de la Villa), estreno 6 de julio de 1992.
- *Cristales rotos* (1994), de Arthur Miller, con dirección de Pilar Miró. Teatro María Guerrero, estreno 6 de abril de 1995.
- *Cartas de amor a Stalin* (1997), de Juan Mayorga, con dirección de Guillermo Heras. Teatro María Guerrero, estreno 8 de septiembre de 1999.

²⁴ Mira lo indica en la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en los minutos 5-6; 10-11.

²⁵ Mira lo indica en la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en los minutos 16-17.

²⁶ En su página *web* oficial se recogen todos sus trabajos como actriz: <http://www.maguimira.es/Trabajos-teatro-ha-protagonizado/>. Las fechas de los estrenos se han completado con datos de la página web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música: <http://cdaem.mcu.es/>.

- *Hielo y Fuego (Frozen)* (1998), de Bryony Lavery, con dirección de Nieves Gámez. Teatro Fernán Gómez, estreno 18 de enero de 2006.
- *La anarquista* (2012), de David Mamet, con dirección de José Pascual, estreno 4 de diciembre de 2012.
- *La culpa* (2017), de David Mamet, con dirección de Juan Carlos Rubio. Teatro Bellas Artes, estreno 30 de noviembre de 2018.

Mira explica cómo en los inicios de su carrera la empezaron a calificar de “actriz difícil”, porque ante los directores y productores no era sumisa, y a veces contestaba y exponía su punto de vista, que era a lo que estaba acostumbrada desde su época de formación en Barcelona²⁷.

Ha desempeñado también papeles como intérprete en cine y televisión, y sus trabajos en ambos medios pueden consultarse en su página *web* oficial, anteriormente referida.

En cuanto a trabajos como productora, como ya se ha comentado en la breve nota biográfica, la primera experiencia de Mira es Teatro Fronterizo, del que fue cofundadora en 1977. Posteriormente, en 1990, funda Mirández Producciones S. L., junto a Emilio Hernández, para la producción y la distribución de espectáculos teatrales y musicales. Con ella produce diversas obras, a veces en trabajo conjunto con otras instituciones públicas o privadas. En la mayor parte de ellas interviene Mira como actriz o directora, o Emilio Hernández como autor o director, pero en otros casos producen obras de terceros. Cabe destacar que entre las obras producidas por su empresa se encuentran: *Pareja abierta* (1983), de Darío Fo y Franca Rame, en 1984; *La señorita Julia* (1888), de August Strindberg en 1993; *El censor* (1997), de Anthony Neilson, en 2004 y *Cuento de invierno*, de William Shakespeare en 2007²⁸

Paralelamente, ha compaginado su actividad de actriz, directora y productora, con la actividad pedagógica. En su etapa barcelonesa crea el Estudio de Teatro, para la formación de actores. Años después es invitada a impartir cursos en Las Palmas, Avilés. Málaga, Zaragoza, San Sebastián, Alicante, Madrid...²⁹

²⁷ Mira lo indica en la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en el minuto 22.

²⁸ En su página *web* oficial se recogen todos sus trabajos como productora: <http://www.maguimira.es/Trabajos-teatro-ha-producido/>

²⁹ Se recoge en su página oficial <http://www.maguimira.es/Biografia/>

En 2018 participa en el II Ciclo de Clases Magistrales de la Academia de las Artes Escénicas de España, en la Universidad de Alicante, que ese año se celebra bajo el título “Confidencias de maestros de la escena”. En su ponencia, Mira hace un detallado repaso a su trayectoria profesional con el significativo título de “Una actriz que dirige”.

6.3 Trabajos como directora

Relata Mira, en la misma intervención citada, cómo llega a la dirección de escena³⁰. En el año 2000 recibe la llamada de José Carlos Plaza para explicarle que tiene un texto magnífico de la británica Caryl Churchill, *Top girls* (1982). Le indica que, a su juicio, tenía que dirigirlo una mujer, y que con su sensibilidad y su inteligencia ella iba a profundizar en el texto mejor que nadie. Mira cuenta que le cree y acepta, aunque luego se enteraría de que había comprado los derechos de la obra y que la había ofrecido “a medio Madrid”, sin que nadie se sumara al proyecto. Ella se ve capaz y acepta el reto. Tiene dificultades para tener autonomía plena, pues Plaza, que ha sido su maestro, quiere intervenir, “codirigir”, pero ella siempre tiene el pundonor de cumplir sola su tarea, sin ayudas ni intromisiones, y así realiza su primer montaje. El resultado es un gran éxito de crítica y público. Ella trató a los actores, actrices en aquel caso, como hubiera querido que los directores la trataran a ella. Eran tiempos en que los actores estaban infravalorados frente a los todopoderosos directores.

Desde su debut en 2001 ha dirigido veinticuatro obras, de las que a continuación reseñamos sus estrenos³¹:

- *Top girls* (1982), de Caryl Churchill. Palacio de Festivales de Santander, estreno 26 de enero de 2001.
- *El perro del hortelano* (1613), de Lope de Vega, versión de Emilio Hernández. Teatro Condal de Barcelona, estreno 18 de enero de 2002.
- *Morocco Bar* (1992), de Carles Mira, versión de Magüi Mira. Teatro Principal de Castellón, estreno 14 de febrero de 2002.
- *Master Class* (1995), de Terrence McNally. Teatro Gayarre de Pamplona, estreno 3 de octubre de 2003.

³⁰ Recogido de la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en los minutos 23-26.

³¹ En su página web oficial se recogen sus trabajos como directora: www.maguimira.es/Trabajos-teatro-ha-dirigido. Las fechas de los estrenos se han completado con datos de la página web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música: <http://cdaem.mcu.es/>.

- *El censor* (1997), de Anthony Neilson, versión de Molina Foix y Sergi Mateu. Teatro Villarroel de Barcelona, estreno 15 de septiembre de 2004.
- *La luna de lluvia* (1940), de Gabrielle Colette, versión de Magüi Mira. Teatro Romea de Murcia, estreno enero de 2005.
- *Cuento de invierno* (1611), de William Shakespeare, versión de José Sanchis Sinisterra. Teatro Albéniz, estreno 17 de enero de 2007.
- *Cuento de invierno* (1611), de William Shakespeare, versión de José Sanchis Sinisterra. Teatro Fontanka de San Petersburgo, estreno 20 de junio de 2009. Mira dirigió a la compañía titular del teatro. El ruso fue el idioma del montaje.
- *La marquesa de O* (1808), de Heinrich Von Kleist, versión de Emilio Hernández. Teatro Bellas Artes, estreno 19 de noviembre de 2009.
- *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, versión de Magüi Mira y Emilio Hernández. Teatro Principal de Alicante, estreno 2 de diciembre de 2011.
- *¡Ay, Carmela!* (1986), de José Sanchis Sinisterra, versión de Magüi Mira y Emilio Hernández. Teatro Fontanka de San Petersburgo, estreno 29 de septiembre de 2012. Mira dirigió a la compañía titular del teatro. El ruso fue el idioma del montaje
- *Kathie y el hipopótamo* (1983), de Mario Vargas Llosa. Naves del Español, Matadero de Madrid, estreno 19 de noviembre de 2013.
- *En el estanque dorado* (1978), de Ernest Thompson, versión de Emilio Hernández. Teatro Bellas Artes, estreno 5 de marzo de 2014.
- *Pluto* (388 a. C.), de Aristófanes, versión de Emilio Hernández. Teatro Romano de Mérida, estreno 30 de julio de 2014.
- *El discurso del rey* (2010), de David Seidler, versión de Emilio Hernández. Teatro Español, estreno 29 de mayo de 2015.
- *César & Cleopatra* (2015), de Emilio Hernández. Teatro Romano de Mérida, estreno 22 de julio de 2015.
- *La velocidad del otoño* (2013), de Eric Coble, versión de Bernabé Rico. Teatro Bellas Artes, estreno 31 de enero de 2016.
- *Festen* (1998), de Thomas Vinterberg y Mogens Rukov, versión de Magüi Mira. Teatro Valle Inclán, estreno 3 de marzo de 2017.
- *Consentimiento (Consent)* (2017), de Nina Raine, versión de Magüi Mira. Teatro Valle Inclán, estreno 9 de marzo de 2018.

- *Las Amazonas (Pentesilea)* (1807), de Heinrich von Kleist, versión de Magüi Mira. Teatro Romano de Mérida, estreno 8 de agosto de 2018.
- *La fuerza del cariño* (1983), de James Lawrence Brooks y Dan Gordon, versión de Magüi Mira. Teatro Palacio Valdés de Avilés, estreno 9 de agosto de 2019.
- *Nafragios de Alvar Núñez* (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra, versión de Magüi Mira. Teatro María Guerrero, estreno 12 de febrero de 2020.
- *Los mojigatos* (2018), de Anthony Neilson, versión de Magüi Mira, Teatro Reina Victoria de San Sebastián, estreno 16 de julio de 2020.
- *Penélope* (2020), de Magüi Mira, basada en *La Odisea*, Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, estreno 19 de agosto de 2020.

Refiere Mira también, que como directora suele presentar propuestas muy preparadas, muy hechas, porque es consciente de las limitaciones temporales y económicas, y trata de ser eficaz³². A la vez sus propuestas son radicales y muy personales, nacen de su interior, de su interpretación del mundo. Pone como ejemplo *Cuento de invierno*, de Shakespeare, que supone el final de su aprendizaje y su consolidación como directora³³.

Para preparar el trabajo ve aproximadamente una decena de montajes, franceses, ingleses, rusos y españoles. Y se da cuenta de que su lectura de ese texto es completamente diferente: el enfrentamiento de los dos reyes por la reina Hermione se interpreta como una historia de rivalidad entre machos por una hembra, cuando ella ve claramente una historia de maltrato a una mujer por un hombre sobre la base de unos celos sin fundamento. Así plantea el montaje, como una historia de violencia de género, como el castigo a una mujer inocente, e incluso se atreve a incluir dos escenas de palizas.

Mira sabe que arriesga mucho, que su montaje es diferente, y lucha por esa diferencia, hasta que logra hacer el Shakespeare como cree que tiene que hacerse. El resultado es un gran éxito: un mes en el teatro Albéniz, con una media de ocupación de más del noventa por ciento, lo cual es reseñable dado que el aforo del teatro era de novecientas localidades. Recuerda Mira que Simeón Spivak, una institución del teatro de San Petersburgo, de visita en Madrid, va a ver la función con unos amigos, y la aborda tras ella. Le dice que es un Shakespeare impresionante y que quiere que dirija su montaje en San Petersburgo. Así se

³²Mira lo indica en la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>, en el minuto 29.

³³ *Ibidem*, minutos 34-41.

hace, y en 2009 dirige a la compañía estable del Teatro Fontanka, en San Petersburgo. Es una experiencia enriquecedora, sobre todo por el trato con grandes intérpretes, de extraordinaria formación y rigor, que mantienen un continuo diálogo con la dirección y profundizan en el trabajo. Se sorprende Mira cuando el director del Fontanka le da la enhorabuena porque es la primera vez, en muchos años, que no se le ha despedido ningún actor ni ninguna actriz. Y es que allí cuando un intérprete no tiene química con el director, o no se encuentra cómodo con su personaje o con los planteamientos de la dirección, puede abandonar el montaje y se le recoloca en otro. Y eso pasa con mucha frecuencia. Son compañías numerosas, y el director elige a otro actor de entre los disponibles. Para ellos es lo normal, no es ninguna tragedia.

Mira reconoce haber aprendido mucho de los directores que la han dirigido, con especial recuerdo a Pilar Miró, y de sus compañeros, actores y actrices. Para ella todo se resume en la suma del compromiso de cada uno de los participantes en un montaje, y como directora, en potenciar la autoestima de los demás, hacerlos crecer y lograr que den lo mejor de sí mismos³⁴.

El afamado director de escena estadounidense Harold Clurman decía que, si podía llevar al escenario el sesenta por ciento de lo que había visto en su cabeza, se sentía muy afortunado (Hauser y Reich, 2017:34-35). No sabemos el porcentaje de realización de lo imaginado por Mira, pero sí, el de trabajo y esfuerzo que pone en cada montaje: el cien por cien. Muestra de ello da una entrevista en 12TV, en la que comentaba el entrevistador que Roberto Álvarez, que ha actuado bajo su dirección, dice de ella que es una directora de carácter, pero que lleva al actor con ternura; que tiene las ideas muy claras y que convence sin imponer. Contestaba Mira con el siguiente resumen de su modo de trabajar:

Mira, yo no sé si las ideas las tengo claras o no, lo que sí sé es que trabajo, trabajo, trabajo y trabajo. Es algo que no improviso. Me gusta investigar, trabajar. Primero voy a la ética del texto, a lo que me cuenta, y luego intento crear una estética que potencie esa ética. Para eso necesito un equipo, si no, no vale de nada. Todos juntos necesitamos llenar ese patio de butacas para poder zarandear al espectador³⁵

Queremos destacar también que Magüi Mira llega a la dirección con mucha experiencia profesional como actriz, y creemos que eso ha marcado su modo de dirigir. En muchas de las entrevistas que hemos podido leer y escuchar se le pregunta sobre si

³⁴ Mira lo indica en la clase magistral en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en el minuto 27.

³⁵Entrevista de Teddy García a Magüi Mira, para TV12, de Alicante (<http://www.12tv.es/cafe-con-magui-mira-directora-de-teatro/>), en los minutos 15-16.

prefiere la dirección o la interpretación. En un encuentro digital con los lectores del periódico *El Mundo*, contestó así a esa pregunta: “La suma de las dos. Como directora puedo ayudar a mis compañeros actores porque sé y comprendo su proceso. Como actriz, soy más paciente con los directores porque sé que sólo ellos tienen el control de todo el espectáculo” (Mira, 2007: s/p).

6.4 Perspectiva de género: suma de las diferencias

La perspectiva de género es una perspectiva de análisis que pone el foco en los roles sociales que se han asignado tradicionalmente a los hombres y a las mujeres, y que muestra que, en general, con más o menos intensidad dependiendo del momento y del lugar, se da una situación de subordinación de estas a aquellos. Los estudios que incorporan este tipo de enfoque permiten comprender cómo se ha construido culturalmente lo masculino y lo femenino y qué consecuencias sociales ha tenido esta asignación de funciones estereotipadas.

Esta comprensión puede y debe facilitar la modificación de comportamientos sociales, que han de orientarse a corregir los desequilibrios existentes, esto es, a conseguir o restablecer una situación social de equidad, de trato no discriminatorio, donde hombres y mujeres convivan en igualdad de derechos y de obligaciones, de posibilidades y de reconocimiento. En este punto, García Manso ha estudiado cómo las dramaturgas españolas han trabajado en la reconstrucción de las identidades colectivas en la sociedad española, para que reflejen mejor la posición de la mujer en ella y un estilo de convivencia más igualitario entre géneros, entre etnias y entre clases (2013: 322). Proporcionan en sus obras alternativas al modelo androcéntrico que ha imperado durante siglos en la literatura y en la vida. Mira, con su trabajo, avanza en la misma línea. Las obras que ha dirigido abordan temas actuales en los que muestra su compromiso social, y su modo de realizar los montajes refleja su cosmovisión, su concepción de una sociedad más igualitaria y justa a la que hay que aspirar y por la que hay que trabajar. Mira escoge obras con mujeres fuertes como protagonistas, tomadas de la historia, de la mitología o del mundo real. También se embarca en el montaje de obras que abordan temas actuales, profundos, polémicos y relacionados en muchos casos con el universo femenino; nos ofrece su visión sobre ellos, logrando el equilibrio entre el arte y la reivindicación reflexiva.

Como ejemplos de protagonistas femeninas fuertes e independientes tenemos a Diana, Condesa de Belflor, en *El perro del hortelano* (1613), Penthesilea en *Las Amazonas (Pentesilea)* (1807), Carmela en *¡Ay, Carmela!* (1986), María Callas, en *Master Class* (1995), Cleopatra en *César & Cleopatra* (2015), entre otras. En cuanto a los temas que ha abordado en las obras que ha dirigido, son dolorosos muchas veces, pero ha querido hacerlos visibles y mostrar con ello su compromiso social. Algunos ejemplos de esos temas y obras son, entre otros, el reparto justo de la riqueza en *Pluto* (388 a. C.), los malos tratos dentro del matrimonio en *Cuento de invierno* (1611), las dificultades del éxito profesional y social femenino en *Top girls* (1982), la prostitución, en *Morocco Bar* (1992), el incesto y los abusos sexuales en *Festen* (1998), la independencia de los ancianos en *La velocidad del otoño* (2013), la violación en *Consentimiento* (2017), o el movimiento *Me Too*³⁶ en *Los mojigatos* (2018).

Magüi Mira, por su trayectoria profesional de más de cuarenta años y por su defensa de la igualdad y la visibilidad de la mujer en la cultura, se ha convertido en un referente social en este campo. En la clase magistral que impartió en la Universidad de Alicante en noviembre de 2018, en la que repasó su trayectoria vital y profesional, dio detalles sobre su punto de vista en este tema, que resumimos a continuación³⁷.

Ella se educa en un ambiente no sexista, que le proporciona las mismas oportunidades que a sus hermanos. Desde pequeña sí tuvo conciencia del clasismo social, sin embargo, el machismo lo descubrió con más de veinte años. Recuerda los tiempos en que los directores trataban de modo completamente diferente a los actores y a las actrices, con más voces y menos respeto a estas últimas. Y en la medida de sus posibilidades siempre luchó contra ello. Considera que nuestra tradición cultural ha impuesto que sean los hombres los que dirijan a las mujeres, en el teatro y en la vida, y se congratula de que al asumir la dirección escénica cada vez más mujeres, se esté resquebrajando un equilibrio injusto.

Sobre la visibilidad de la mujer, por la que tanto ha trabajado, lamenta que, a veces, parezca más una moda que una auténtica preocupación social. Considera que el espectador de un montaje no tiene por qué adivinar si ha sido dirigido por un hombre o

³⁶ El movimiento *Me Too* se inició en las redes sociales en octubre de 2017, para denunciar situaciones de abuso sexual. Surgió a raíz de numerosas acusaciones de este tipo contra un famoso productor de cine estadounidense.

³⁷ Comentarios de Mira en la clase magistral en la Universidad de Alicante, en noviembre de 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4>), en los minutos 20, 47, 58, 60-61 y 63.

por una mujer. Ella no trabaja para mostrar un estilo femenino, sino para contar las cosas desde su interior, que es el de una mujer, como podía ser el de un hombre. Es consciente de que hombres y mujeres son distintos, y considera que las diferencias han de sumarse, que las diferencias suponen riqueza.

A finales de 2018, Mira concede una entrevista al periódico digital *Diario16*, en la que se le plantean varias cuestiones relacionadas con el feminismo, que referimos a continuación por parecernos significativas³⁸. Le recuerdan dos de sus trabajos de dirección, *Festen* (1998), de Thomas Vinterberg y Mogens Rukov, donde un abuso familiar desencadena la trama, y *Consentimiento* (2017), de Nina Raine, sobre una violación y sus consecuencias, y le preguntan si es importante dar voz a este tipo de violencias machistas. Mira expone que “La mejor manera de expresar mi rechazo hacia estas barbaridades, *absurdeces* e injusticias que vivimos es con mi trabajo. A través de mi trabajo yo puedo comprometerme y hablar”. Sobre la importancia del feminismo en su vida y en su carrera declara que como mujer ha tenido que pelear más porque no se le daba su sitio, con compañeros, con críticos, con colaboradores, y alguna vez también con mujeres.

Señala que también hay hombres comprometidos con la causa de la igualdad de las mujeres, que además la han apoyado y le han dado oportunidades, y cita como ejemplos al productor Jesús Cimarro y al autor y director Ernesto Caballero, por los que declara sentir admiración. Reconoce, sin embargo, que por parte de muchos hombres ha encontrado falta de respeto para su actividad como directora, que está segura que no se daría de ser hombre, y cree que en ese caso no se la cuestionaría tanto.

Finalmente, expone su idea de suma en la lucha feminista, que no debe implicar solo a las mujeres, sino también a los hombres. La igualdad han de buscarla todos juntos y no se debe malinterpretar el feminismo como una lucha entre hombres y mujeres. Y termina con la idea optimista de que cuando realmente se llegue a la igualdad, los hombres también serán mucho más felices.

Entre los datos biográficos de Mira no hemos incluido sus matrimonios con dos hombres de teatro, autores y directores reconocidos, porque ella no los recoge en la nota biográfica que incluye en su página *web* oficial, y hemos querido respetar su elección.

³⁸ Entrevista de Carlos Asensio a Magüi Mira para *Diario16*, el 30.12.2018, recuperada de <https://diario16.com/magui-mira-mujer-he-tenido-pelear-mas-no-se-me-daba-sitio/>

Sin embargo, es frecuente que en entrevistas se le pregunte por su relación con ellos, por lo que le han aportado, y queremos remarcar su modo de responder, reivindicando que, si ha habido aportaciones, estas han sido mutuas. En una entrevista para el programa de RTVE2, *Atención, obras*, tiene lugar el siguiente diálogo³⁹:

ENTREVISTADORA: Pones a tu ex entre tus referentes. Hay muchas relaciones de ex que no funcionan, pero en tu caso, tu ex, el padre de tus dos hijas, que es José Sanchis Sinisterra, es uno de tus claros referentes y así lo confiesas, y Emilio Hernández, director de teatro y dramaturgo, pues es el otro hombre de tu vida, así lo dices, que son los dos hombres de tu vida. A ti te ha seducido siempre el talento.

MAGÜI MIRA: Sí, me sigue seduciendo el talento, lo sigo buscando. (...) Decir que son mis hombres, yo ahora no sé si diría que son mis hombres, pero bueno, si nos ponemos así, es verdad que son dos hombres a los que espero también haberles aportado, porque yo creo en la simetría en las relaciones, no en las relaciones piramidales, sino en las simétricas, por las que peleo. Pero sí, ellos me han enseñado mucho, me han aportado mucho, han creído en mí los dos, y yo he creído en ellos. Creo que nos hemos hecho un buen trasvase de autoestimas, y que nos hemos alimentado. He tenido mucha suerte de encontrármelos en mi camino.

Mira trata de impulsar la causa de la igualdad de género no solo con sus declaraciones o su trabajo, también lo hace desde el ámbito institucional: es vocal de la Junta Directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España, y es miembro también de la Comisión del Grupo de Trabajo de Igualdad de dicha Institución. Desde estos puestos impulsa la promoción de iniciativas en pos de la igualdad en las artes escénicas de creadoras y creadores. El pasado 20 de enero participó, junto a otros académicos, en un acto en la sede de la Sociedad General de Autores de España, en el que se presentaba un documento de la Academia titulado “La voz de la Academia: Igualdad en las Artes Escénicas”⁴⁰. En dicho documento se recogían propuestas y buenas prácticas para avanzar hacia la igualdad en todos los sectores, para fomentar la presencia de autoras y directoras en las carteleras de todo el país y para la utilización de un lenguaje inclusivo. Además, el informe contenía datos para conocer la realidad del sector. La Academia iniciaba con ese documento una serie de textos donde expresará su voz, con el objetivo de avanzar en igualdad y en el respeto por medio de la defensa de la Cultura y las Artes Escénicas

³⁹ Entrevista de Cayetana Guillén Cuervo a Magüi Mira, para el programa *Atención Obras*, en TVE2, el 21.12.2016, recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-magui-mira-fundacion-sorigue-phillipe-halsman/3839467/>, minutos 15 y 16.

⁴⁰ Convocatoria al acto de presentación del documento en la sede de la SGAE, recuperado de <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=6206&s=0&p=1>

7. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA DE MAGÜI MIRA. ESTUDIO DE DOS MONTAJES RECIENTES.

7.1 *Consentimiento (Consent)* (2017), de Nina Raine.

La británica Nina Raine nace en 1975 y comienza su dedicación profesional al teatro como ayudante de dirección, para convertirse luego en directora y dramaturga. Como tal, suele tratar temas de gran actualidad. *Consentimiento* es su cuarta obra. Se estrena en Londres en abril de 2017, y posteriormente se pone en escena en varios países de Europa, en Canadá y en los Estados Unidos, además de reponerse en Londres en 2018 y 2019.

Si partimos de un planteamiento temático, la obra tiene varios ejes: la violación, su tratamiento legal en torno al consentimiento, el desequilibrio entre ley y justicia, el adulterio y otras tensiones dentro de las parejas, incluido un caso de violación marital. También pone el foco sobre el aborto y sobre la actividad profesional de los abogados que trabajan en esos casos de violencia sexual. Raine no juzga, simplemente ofrece tantos matices y puntos de vista, que provoca la reflexión interior y el debate exterior.

El texto original en inglés que hemos utilizado para realizar el resumen del contenido y efectuar las comparaciones con el texto de la versión en español, es el publicado en 2018 por Nick Hern Books en Londres, que incluye revisiones sobre el publicado el año anterior. En cuanto a su estructura, la obra consta de dos actos y quince escenas, con el siguiente contenido esquemático:

Acto primero:

Escena primera: Eduardo y Kitty son matrimonio y han sido padres recientemente. Acaban de mudarse a su nueva casa, donde todavía están a medio instalar. Reciben la visita de otro matrimonio amigo, Jaime y Raquel, que quieren conocer al niño.

Kitty es editora, y Eduardo, Raquel y Jaime son abogados. En la charla que mantienen se preguntan por sus trabajos, que, aunque tienen que ver con casos sórdidos de asaltos y violaciones son comentados con desenfado. Cuando sus amigos se van, Kitty señala a Eduardo que los ha visto raros, como si algo no fuera bien entre Jaime y Raquel, pero Eduardo no ha notado nada.

Escena segunda: En las dependencias del juzgado Tomás, el fiscal, recibe a Adela, una mujer humilde que ha denunciado una violación. Tomás le explica de un modo

mecánico cómo va a transcurrir el juicio y cómo ella será llamada como testigo, y la interrogarán tanto él como el abogado del acusado. Adela, trata de explicarle con todo detalle cómo sucedieron los hechos: cómo el día del velatorio de su hermana pequeña, volvió a casa con su hermano y un amigo de él, y que este último fue quien se metió en su cama cuando ella ya se había ido a dormir, y que la inmovilizó y la violó. Tomás le dice que no puede contárselo a él, que ese no es el procedimiento. Ella cree que Tomás es su defensor, y a él le cuesta trabajo que entienda que solo el acusado tiene defensor.

Escena tercera: Reunión entre amigos en casa de Eduardo y Kitty. Llegan Jaime, Sara y Tomás. Sara es una actriz amiga de Kitty y es soltera. Tomás es el fiscal de la escena anterior. Es soltero y amigo de los anfitriones y de Jaime, aunque con Eduardo tiene una acusada rivalidad profesional, pues tienen continuas confrontaciones en los juzgados. Tanto a Tomás como a Sara les gustaría encontrar pareja y tener hijos, y los amigos les han preparado este encuentro para que se conozcan. En determinado momento de la charla social surge un enfrentamiento entre Tomás y Eduardo, acerca del caso que ambos llevan, la violación de Adela, en que Tomás es el fiscal y Eduardo el abogado defensor del presunto violador. Cuando Tomás y Sara se van, Kitty y Eduardo se quedan solos con Jaime, que está muy raro y acaba confesando que Raquel le ha echado de casa porque cree que tiene un lío. Se pone de manifiesto que no tiene un lío, sino varios y que Eduardo estaba al tanto de esas relaciones, lo que deja sorprendida y disgustada a Kitty. Jaime se va y les dice que no se preocupen, que todo se va arreglar.

Escena cuarta: En el juzgado, durante el juicio, Eduardo interroga a Adela, como testigo en la causa de su violación. El interrogatorio de Eduardo hace que Adela parezca una mujer desequilibrada, con problemas de alcoholismo y que ha consentido en tener relaciones con el acusado, aunque ella lo niega de modo vehemente y desordenado. Eduardo, con su modo de interrogarla, logra que el juicio al acusado parezca más un juicio a Adela, la víctima.

Escena quinta: De nuevo en casa de Kitty y Eduardo. Se reúnen estos, primero con Jaime y luego con Raquel, aunque se van intercalando en el escenario fragmentos de ambas conversaciones. Jaime llega destrozado. No entiende que Raquel dé tanta importancia a esas relaciones y que quiera el divorcio y llevarle a los tribunales para quedarse con los niños. Pensaba que ella le aceptaba como era, con esas debilidades que en realidad no significaban demasiado para él. Les cuenta que se casaron porque ella estaba embarazada. Raquel por su parte les hace una exposición de cómo ha descubierto

muchos de sus engaños y de cómo no cumple con las visitas a los niños. Dice a sus amigos que su objetivo es hacer daño a Jaime, lograr que sufra.

Escena sexta: En un café se reúnen Sara, Eduardo y Tomás. Sara ha de preparar una escena en la que tiene un papel de abogada y ellos se han ofrecido a ayudarla a redondear su personaje. Ambos exponen para ella todas las trampas que son capaces de desplegar en un interrogatorio y en un contrainterrogatorio. Exponen los trucos que usan a diario en el juzgado para ganarse a los jurados. Los dos intentan seducir a Sara. Cuando esta se va, Tomás recrimina a Eduardo que coquettee con ella, ya que a él le gusta y quiere salir con ella, y además Eduardo está casado. Eduardo recrimina a Tomás que le guste su mujer, Kitty.

Escena séptima: Kitty está de visita en casa de Tomás. Este también acaba de mudarse a una casa nueva, y ha pedido ayuda a Kitty para decorarla. La conversación se torna a veces, a instancias de Tomás, bastante personal, y hay un intento de acercamiento de Tomás a Kitty, que lo evita.

Escena octava: Eduardo llega a su casa, donde ya está Kitty. Esta está disgustada porque Raquel ha retirado la demanda contra Jaime que va a volver a casa, con la familia. Kitty cree que Raquel se equivoca. Para su sorpresa Eduardo está feliz y quiere celebrarlo, porque él ha sido el artífice de la reconciliación. Tienen una gran pelea, donde Kitty defiende que Jaime no lo siente en realidad, que lo único que siente es que le hayan descubierto, y que así no va a aprender. Ella recrimina a Eduardo que nunca le haya pedido a ella perdón por nada en toda su vida. Le recuerda que él también le ha sido infiel, y que hasta que no lo sufra en su propia carne, no va a entender lo que duele.

Escena novena: Las tres parejas están reunidas de nuevo en casa de Eduardo y Kitty. El ambiente es alegre, se trata de un encuentro navideño, y se bebe mucho. Jaime y Raquel han recuperado la cercanía, y Sara y Tomás también bailan y se acarician. Eduardo y Kitty están más distantes entre ellos, aunque son buenos anfitriones para los demás. Jaime brinda por el matrimonio y por su vuelta con Raquel. En la conversación sale de nuevo el tema de los casos en que trabajan, y surgen sobre la violación diferentes opiniones. Eduardo no da credibilidad a una víctima que no denuncia inmediatamente y es muy rotundo en ello. Kitty le echa un jarro de agua fría cuando comenta ante sus amigos que acaba de perder tres casos, y entran en una discusión personal delante de las otras dos

parejas. Kitty sugiere jugar a verdad o atrevimiento, y comienzan con el juego. El nivel alcohólico de todos va subiendo.

A través del juego se pone de manifiesto que cinco años atrás Eduardo fue infiel a Kitty, y que ella no le ha perdonado, entre otras cosas porque considera que él nunca ha estado arrepentido.

En ese momento llega Adela, la víctima de la violación, de la que su agresor ha sido absuelto. Se sorprende de que el fiscal y el abogado defensor, Tomás y Eduardo, sean amigos. Les recrimina, desde su sencillez, que lo que han hecho con ella en el juicio es un crimen. Que han usado su tratamiento psicológico previo para presentarla como una loca, cuando no han nombrado los delitos previos del agresor, que está en libertad condicional por otra agresión sexual. Que si lleva tiempo en tratamiento psicológico es porque la violaron, junto a su hermana pequeña, diez años atrás. Y que si no denunció la segunda violación de inmediato fue porque él seguía allí, y ella sabía que la semana anterior había mandado al hospital a su novia de una paliza, y tenía miedo. Adela abandona la casa llorando.

Acto segundo:

Escena primera: Kitty llega a casa y encuentra a Eduardo trabajando. Enseguida empieza a interrogarla sobre dónde ha estado y con quién. Discuten porque Eduardo piensa que tiene una aventura con Tomás, lo que Kitty niega de entrada, pero finalmente acaba reconociendo. Eduardo descubre además que no solo es un acto de venganza para compensar su antigua infidelidad, sino que Kitty se ha enamorado de Tomás y se quiere separar. Tiene planeado mudarse a vivir con él. Eduardo la abraza, le pide perdón, le va quitando la ropa, se echa sobre ella, todo mientras Kitty le pide que pare.

Escena segunda: Raquel y Jaime visitan a Eduardo, que está destrozado porque Kitty se ha marchado con el niño a casa de Tomás. La pareja trata de calmarlo porque está fuera de sí. Habla de matar a Tomás. Jaime le cuenta que él engañó a Raquel, que ella le pagó con la misma moneda, y que ahora están bien. Le piden que les cuente todo, y él, entre lágrimas y amenazas, les cuenta cómo tuvieron una pelotera tremenda, hasta que Kitty reconoció que llevaba meses viéndose con Tomás, que le quería y que se iba a vivir con él. Y añade que después tuvieron sexo. Jaime y Raquel se sorprenden. Eduardo acusa a Kitty de loca, porque se puso violenta, cuando él, tras el sexo, la amenazó con quedarse con el niño. También les cuenta que Kitty sostiene que la violó. Ellos le preguntan sobre

si había dado su consentimiento, y como no es así, le hacen ver que técnicamente sí es una violación, aunque no hubiera violencia física. Eduardo sigue fuera de sí, llorando sin control.

Escena tercera: Kitty y Eduardo se reúnen con una abogada, Laura, sucesivamente, aunque se intercalan en escena fragmentos de ambas conversaciones. Laura es la abogada para el tema de la custodia del niño. Kitty le cuenta que Eduardo la amenaza con reclamar la custodia para sí, alegando que ella tiene problemas mentales y de inestabilidad, además de que es violenta. Expone que Eduardo es abogado y que lo ha recogido todo en un documento muy extenso y fundamentado, para llevarlo al tribunal. Kitty se justifica por su carga de trabajo y su falta de sueño desde el parto. Quiere usar la violación de Eduardo para lograr ella la custodia, pero la abogada le dice que es contraproducente, que eso no le invalida para ser un buen padre, ahora que la violencia ha cesado puesto que viven separados. Kitty no puede entenderlo. Por su parte Eduardo ha recuperado toda su frialdad jurídica y expone con total crudeza y afán de venganza todos los descuidos de Kitty en diez años de convivencia, para lograr la custodia exclusiva de su hijo. Kitty comenta a la abogada que todo empezó a ir mal entre ellos cuando Adela, una víctima de violación, a la que él destrozó en un juicio, se suicidó.

Escena cuarta: Jaime y Raquel reciben en su casa a Kitty y Eduardo. Quieren asesorarles como amigos y abogados y convencerlos para que no vayan a los tribunales. Jaime les dice que el mundo donde valen sus respectivas verdades no es el de los juzgados, que uno va a ganar y otro a perder y que la carrera de Eduardo puede acabarse tras la acusación de violación. Eduardo no acepta que ella pueda estar con otro, con Tomás, y que Tomás pueda tener a su hijo. Se enzarza con Kitty en otra discusión sobre la violación. Ella le recrimina que le dijo que no, y él no se detuvo. Él le recrimina que abortó unos meses antes, y él le dijo que no lo hiciera, y tampoco le hizo caso. Cuando suena el teléfono de Kitty, Eduardo se lo arrebató, lo arroja al suelo y lo pisa. Sigue la discusión. Se presenta Tomás, alarmado porque Kitty no contesta al teléfono. Discuten, Eduardo intenta agredirle. Tomás se lleva a Kitty, y Eduardo profiere la última amenaza: quieres pelea y la vas a tener.

Escena quinta: Sara está con Kitty en la casa de esta y Eduardo, que está puesta en venta. Kitty se disculpa por haber roto su relación con Tomás. Sara le dice que si quería vengarse de Eduardo habría sido suficiente con acostarse con Tomás, que no era necesario emprender una relación con él. Le recrimina que ella lo tenía todo, trabajo, casa, marido,

hijo, y ella no tenía nada. Resulta que empieza a salir con Tomás y su amiga Kitty se interpone. Sara es muy cruda, le dice verdades desagradables, le afea su comportamiento con ella, con el niño, al que tiene abandonado siempre con la canguro, con Eduardo, al que ha querido hacer infeliz simplemente porque ella lo era. Sara le dice que ha contado a Eduardo todos sus secretos, todos sus deslices. Y finalmente, como Sara quiere ser madre, le dice que Eduardo está dispuesto a ser su donante de semen.

Alternan en la escena fragmentos de la conversación anterior con otros en casa de Tomás, al que ha ido a visitar Eduardo. Como ha pasado algo de tiempo, los ánimos están más calmados. Eduardo le pide explicaciones de cómo ha podido engañarlo siendo su amigo. Tomás le dice que quien le ha engañado es Kitty, no él, y que nunca han sido amigos, que siempre se han odiado

Escena sexta: Algún tiempo después Kitty, que ha retirado la demanda de violación, y Eduardo, se reúnen en su casa para recoger los últimos enseres, ya que se va a vender. Mientras recogen, hablan de la futura venta. Eduardo le comenta que ha oído que Tomás ha vuelto con Sara, y que de verdad lo siente. Ella no le cree, pero él insiste, en que lo siente de verdad por ella, no por Tomás, que fue quien lo estropeó todo. Eduardo le dice que ahora, de verdad, sabe lo que duele, y que lo que Kitty ha hecho ha funcionado. Y Eduardo le pide perdón de verdad, sinceramente. Kitty le observa indecisa, mientras el fantasma de Adela atraviesa la escena.

7.1.1 La versión

La traducción de *Consentimiento* es de Lucas Criado, y la versión es de la propia Mira. La obra se analiza a partir de la grabación efectuada el 21 de marzo de 2018 por el Centro de Documentación Teatral, hoy Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. La obra no está publicada todavía en español, por lo que hemos seguido el texto por el audio de la grabación citada.

En cuanto a la traducción la consideramos, en general, correcta, si bien presenta algunos errores que pueden disonar en el oído de los espectadores. Quizá el más notable es la traducción de “*you need to spring clean*” como “*necesitas hacer limpieza de primavera*”, en vez de “*necesitas hacer limpieza general*”. Es relevante porque es la expresión que cierra la escena quinta del acto segundo, y queda muy poco natural en español.

Las adaptaciones introducidas en el texto son, básicamente, de tres tipos. En primer lugar, para pasar del lenguaje coloquial inglés al español es necesario alargar frases, utilizar apelativos familiares y expresiones características, lograr que los diálogos suenen en español tan ocurrentes o tan profundos como en inglés, y eso requiere más palabras. Ello no supone que la obra en español tenga mayor duración, puesto que los diálogos son mucho más rápidos, más dinámicos que en inglés.

Este efecto puede verse en los dos breves fragmentos que reproducimos a continuación

- Escena tercera del acto primero⁴¹

EDWARD. Zara, you shame us. This is by far the most expensive bottle.

ZARA. I've got disposable income, I rent in Zone 4.

EDUARDO. Pero mirad qué vino nos ha traído Sara. Nos estás dejando en ridículo, cariño. Este vino es carísimo, chicos.

SARA. Bueno, yo soy así. Me pagan una mierda, vivo de alquiler en el quinto coño y os he traído un buen vino.

- Escena cuarta del acto primero⁴²

GAYLE: I was upset. I was crying. I was shaking.

ADELA. Estaba descompuesta, estaba llorando, estaba temblando. Estaba bien jodida ¿es que no lo entiende? Y tenía miedo de lo que ese cabrón me pudiera hacer si me encontraba con él.

En segundo lugar, ha balanceado las intervenciones de los personajes, y ha dado más protagonismo, más frases, al personaje de Sara, que en determinados momentos participaba poco en las conversaciones. Mostramos como ejemplo un diálogo en el que, en la obra de Raine, no participaba Sara, y en la versión de Mira tiene dos intervenciones que en el original correspondían a Kitty y Eduardo:

- Escena tercera del acto primero⁴³

KITTY. Stop interrupting. I want to hear about the fucking ghost!

TIM. She stayed the night, and at 2.59, I woke up, as usual, and the fucking kettle flew across the room.

EDWARD. Flew across the room, what do you mean?

SARA. Chicos, por favor, dejad de interrumpir. Me gustaría entender lo de la casa encantada.

⁴¹ *Consent*, Nina Raine, Londres, Nick Hern Books 2018, página 29. *Consentimiento*, de Nina Raine con dirección de Magüi Mira, grabación del CDAEM, antes CDT, minuto 28.

⁴² *Consent*, Nina Raine, Londres, Nick Hern Books 2018, página 41. *Consentimiento*, de Nina Raine con dirección de Magüi Mira, grabación del CDAEM, antes CDT, minuto 45.

⁴³ *Consent*, Nina Raine, Londres, Nick Hern Books 2018, página 30. *Consentimiento*, de Nina Raine con dirección de Magüi Mira, grabación del CDAEM, antes CDT, minuto 29.

TOMÁS. Muchas gracias, Sara. Bien, el caso es que esa chica se queda a dormir en casa, y a las 2.59, como cada noche, yo me despierto. Y la jodida tetera pasa volando por la habitación.

KITTY. ¡Qué!

SARA. Un momento..., un momento, un momento, un momento. O sea, ¿pasa volando por la habitación tu tetera, Tomás? ¿A qué te refieres?

Por último, se han eliminado algunos fragmentos de diálogo del original inglés, probablemente por ser culturalmente irrelevantes para el público español. El caso más claro es el inicio de la escena novena del primer acto, del que se eliminan las dieciocho primeras intervenciones que tratan de la apertura de los tradicionales *crackers* navideños⁴⁴. Un *cracker* es un rollo de cartón envuelto en papel decorado en forma de caramelo de gran tamaño, que contiene un chiste o comentario gracioso escrito en un papel, un juguete o detalle y una corona de papel cebolla de color. Se abre entre dos personas, que tiran cada una de un extremo, y cuando se rompe, suena un disparo, provocado por la pequeña cantidad de pólvora que contiene. La tradición establece que el que se queda con la parte más grande del *cracker*, se queda con el contenido. La escena de Raine se inicia con la ceremonia de apertura de los crackers por las tres parejas protagonistas, y con los comentarios sobre el mal funcionamiento de algunos, o el contenido de los chistes escritos. La eliminación es pertinente porque la escena no es significativa para el público español y se sustituye por una apertura de bolsas de regalo, que contienen diademas gorros y antifaces con motivos divertidos.

7.1.2 La puesta en escena

En mayo de 2019 Magüi Mira fue galardonada con el XIII Premio Valle-Inclán de Teatro⁴⁵, que concede *El Cultural* y patrocina la Fundación Divinas Palabras, por *Consentimiento* (2017), “una valiente profundización en el escabroso tema de la violación que refleja la realidad de la calle con toda su crudeza y sus infinitas contradicciones” (Mira, 2019, s/p). En la entrevista que concedió la misma noche del evento, con el galardón todavía en las manos, comentaba cómo había elegido la obra. Estaba buscando un texto rabiosamente contemporáneo y escrito por una mujer. Repasó los estrenos europeos, leyó críticas, y confió en su sexto sentido, que, en una estancia en Londres en 2017, la llevó a ver la obra. El montaje no le gustó, pero sí el texto, que tenía el potencial

⁴⁴ *Consent*, Nina Raine, Londres, Nick Hern Books 2018, páginas 67-68

⁴⁵ Fotografía del acto de entrega en el apéndice documental, anexo 1.

que ella quería. Era un texto que hablaba con valentía de la violación, con contundencia, pero a la vez con humor. Y reconocía que le entró el enorme deseo de montarlo⁴⁶.

Tras dirigir *Festen* (1998), de Thomas Vinterberg y Mogens Ruvok, en el Teatro Valle Inclán, en la primavera de 2017, recibió la invitación de Ernesto Caballero, entonces director del Centro Dramático Nacional, para dirigir una nueva obra. Su propuesta fue *Consentimiento* (2017), de Nina Raine, que permanecerá en cartel en el Teatro Valle Inclán del 9 de marzo al 29 de abril de 2018, tan solo un año después de su estreno en Londres.

La autora vino a Madrid a ver los ensayos de la obra, y en una entrevista publicada en *Madrid Teatro*, afirmaba que:

Los actores han asumido su papel de una forma muy propia y muy especial. Es difícil llegar al nivel emocional al que llegan estos actores. Es impresionante verlos y eso que sólo los vi en un ensayo. Magüi ha hecho un estupendo trabajo, pues ha logrado esa coreografía entre las distintas escenas y ha hecho una obra nueva, fresca, muy diferente a la de Londres. Estoy encantada con la frescura, la energía y el dinamismo de esta obra (Raine, 2018b, s/p).

Mira ha realizado una puesta en escena exuberante en cuanto a palabras y sentimientos, que expresan situaciones sociales muy actuales, con decorados minimalistas, con un movimiento escénico con frecuencia vertiginoso y con una música y una iluminación cómplices en la captura del interés de los espectadores. El conjunto tiene una alta calidad dramática, poética y estética y está lleno de trágica autenticidad, a la vez que de humor.

El elenco

Magüi Mira es muy cuidadosa en la elección de los intérpretes que la acompañan en cada proyecto que emprende. Busca profesionalidad, pero, sobre todo, compromiso. Quiere que se identifiquen con el proyecto, que compartan su entusiasmo, y estimamos que este cuidado para reunir un elenco adecuado es una de las claves del éxito de sus montajes. Sobre los actores que dan vida a *Consentimiento* comenta:

Sin un equipo de actrices y actores talentosos, inteligentes, que tengan el arte de crear verdad, que les enamore el texto, que les motive y les comprometa, que quieran hacer el mismo viaje que yo, no hubiera abordado la dirección de *Consentimiento*. No tengo suficientes palabras de agradecimiento para ellos. Gracias Candela, María, Nieve, Clara, David, Jesús, Pere, gracias por aceptar el riesgo y emprender juntos este viaje tan apasionante (2018: 19).

⁴⁶ Entrevista de Andrés Seoane a Magüi Mira para *El Cultural*, el 7.5.2019, <https://elcultural.com/magui-mira-gana-el-xiii-premio-valle-inclan-de-teatro> minutos 1-3.

Son cuatro actrices, Nieve de Medina, María Morales, Candela Peña y Clara Sanchis, y tres actores, David Lorente, Jesús Noguero y Pere Ponce, que dan vida a un total de ocho personajes⁴⁷. Tres actrices dan vida respectivamente a una abogada, a una editora y a una actriz; la cuarta actriz asume dos papeles, la mujer violada y una abogada experta en separaciones; los tres actores encarnan a abogados.

Espacio y tiempo

El espacio argumental que describe Raine en las acotaciones de su obra, consiste en salas —cocina o salón— de tres domicilios particulares —el de Eduardo y Kitty, el de Tomás y el de Raquel y Jaime—, las dependencias del Juzgado y una cafetería. Es un ambiente urbano y los domicilios son de clase media alta.

En lo que respecta al espacio escénico, la obra se desarrolla en un escenario de 15 metros por 6 metros, con forma de U, es decir, con espectadores en los dos laterales largos y en uno de los cortos del escenario rectangular. El otro lateral es una pared formada con cajas de embalar, como se describirá al analizar la escenografía.

Sobre el espacio dramático, conjunción de los dos anteriores, nos ofrece también la directora espacios múltiples, aunque no se identifican tantos como los descritos por Raine. En la puesta en escena de Mira sí quedan explícitamente identificados las casas de Eduardo y Kitty y la de Tomás, y también las dependencias del Juzgado. La escena de la cafetería tiene lugar en un espacio indeterminado, y la de casa de Jaime y Raquel en el texto de Raine, parece ser la de Eduardo y Kitty en la versión de Mira. Los espacios se usan de modo sucesivo, y a veces de modo cuasisimultáneo, como se ha indicado en la descripción de las escenas, en que en el mismo espacio y momento escénico van alternando situaciones que no han tenido lugar a la vez.

Por otra parte, el tiempo argumental abarca varios meses, y si consideramos los hechos relatados por Adela, la víctima de la violación, abarcaría varios años. El tiempo escénico, el que ocupa el transcurso de la representación es de 2h 40m, incluido un intermedio. El tiempo dramático resuelve la desproporción de los dos tiempos anteriores mediante procedimientos artísticos, que se concretan en sucesivas escenas, en que se observa la evolución de los conflictos representados, cuya duración el espectador sabe calcular, y la referencia a hechos pasados por parte de algunos personajes.

⁴⁷ Puede consultarse el equipo artístico completo en el apéndice documental, anexo 2.

Análisis de la puesta en escena de Mira

Para el análisis de la puesta en escena vamos a considerar por separado los distintos códigos, los distintos lenguajes que intervienen en la comunicación teatral, y que ante el espectador aparecen conjuntamente. Seguiremos para ello el esquema de Tadeusz Kowzan, en el que propone el análisis semiótico de trece sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros (1997: 146). Se trata de un apoyo metodológico, ya que no estamos ante sistemas de signos independientes, sino perfectamente interrelacionados, pero su análisis individual nos ayudará a la valoración global del conjunto.

Palabra y tono

Llama la atención que la obra, en la que la palabra es un vehículo comunicativo fundamental, comience con el paseo por el escenario de un personaje silencioso, Adela, la víctima de la violación cuyo caso centrará una parte importante de la obra. Del mismo modo, en el final de la obra, el fantasma de Adela, se paseará por el escenario, de nuevo silencioso, como despedida. Mientras Raine en sus acotaciones indica que Adela aparece y contempla el escenario en silencio, Mira opta por que la actriz camine por el escenario, para que el espectador pueda observarla, curioso al inicio de la obra, probablemente sobrecogido al final de la misma. Y cuando en la primera escena Adela desaparece del escenario, comienzan a desfilar ante el público las quince escenas de la obra. Todos los personajes, con excepción de Adela, cuyo modo de expresión trataremos aparte, son profesionales que pertenecen a una clase media alta, bien educada. El lenguaje que emplean tiene dos vertientes. En las escenas profesionales, en el juzgado, por ejemplo, se usa una lengua completamente correcta, sin vulgarismos, sin palabras malsonantes. En las escenas familiares y entre amigos, el habla se relaja y, sin dejar de ser educada, se torna coloquial, con frecuente uso de palabras fuertes (*joder, hijo de puta, polla...*). El lenguaje de Adela es muy importante. En la obra de Raine se trata de una mujer con un cerrado acento escocés. Mira transforma el personaje en una mujer humilde, que usa un lenguaje sencillo y claro, y en la que se aprecia un nivel educativo muy inferior al de los abogados con quienes ha de tratar. Entendemos que es un acierto de la directora, con la complicidad de la actriz Nieve de Medina, el encontrar un lenguaje que no esté cerca del de los abogados, y que a la vez no resulte una caricatura.

En cuanto al tono, a la dicción de los actores, hemos observado que casi todos los personajes utilizan un amplio arco de matices. Es una obra larga, con situaciones complejas que van afectando personalmente a todos los intervinientes. Hay continuas variaciones de velocidad, de intensidad, de timbre, que potencian, o a veces contradicen, el lenguaje oral. En general el acento es urbano y neutro. Solo el personaje de Adela habla con un toque de marginalidad urbana, que Mira sitúa en un nivel creíble.

Mímica del rostro

Dado que la obra es un continuo carrusel de momentos emocionalmente intensos, la mímica del rostro potencia la expresividad del lenguaje, y apoya las sensaciones de sorpresa, alegría, miedo, ira, etc. En varias escenas hay problemas entre los miembros de alguna de las parejas que el espectador desconoce, porque no han aflorado todavía. En la expresión facial de los implicados puede observarse un desfase con la acción que realizan, por ejemplo, tomar unas copas entre amigos, lo que sugiere un conflicto interior o con el otro. De nuevo Mira controla el alcance del trabajo de los actores, como si dejara pistas, sin revelar nada antes de tiempo.

Gesto

La mayor parte de la gestualidad de los personajes en la obra sirve para apoyar las palabras, como cuando un personaje está desesperado y otros tratan de consolarlo. En algunos casos, el movimiento de las manos y del cuerpo completa la narración, como cuando Tomás cuenta que su nueva casa está encantada y que la tetera vuela por su salón, o cuando Sara describe cómo es el papel de Medea que interpreta.

En ocasiones los gestos ayudan a dar realidad a elementos que no la tienen. Sería el caso del muñeco que se utiliza como hijo recién nacido del Kitty y Eduardo. Lo que le da realidad y hace que nos creamos la ficción, son los gestos de las dos parejas mientras el bebé va de mano en mano. Lo mismo sucede con las copas de vino, que en todo momento están vacías, y sin embargo, aceptamos de inmediato que los amigos están bebiendo, y a veces en exceso, gracias al apoyo de la gestualidad.

Escenografía

No hemos podido ver la grabación del estreno de *Consentimiento* en Londres, pero a través de entrevistas y de fotografías podemos comparar algunas de las elecciones del director británico Roger Michell con las de Mira. La escenografía de Michell es abierta, sin paredes que delimiten espacios, pero sí utiliza elementos de mobiliario, como sofás

mesas o sillas. En la escena inicial aparecen cajas de mudanza, unas cerradas, otras abiertas con los objetos reales de un traslado, a medio sacar; aparecen en el escenario pies de lámparas, adornos, etc., y el lugar evoluciona, señalando el paso del tiempo, hasta convertirse en una casa amueblada, de la que han desaparecido las cajas.

Mira quiere un montaje conceptual, no realista, y es Curt Allen Wilmer el encargado de materializarlo con del diseño de la escenografía. Curt Allen cuenta con muchos años de experiencia como escenógrafo en teatro, ópera y montajes en grandes espacios. Esta es la primera ocasión en que trabaja con Magüi Mira, y la experiencia debe ser muy positiva, porque se encargará de la escenografía de los siguientes cuatro montajes de la directora (*Las Amazonas*, *La fuerza del cariño*, *Nafragios de Álar Núñez* y *Penélope*).

En *Consentimiento* trabajan con un único elemento, la caja de cartón de embalar. Curt Allen ha diseñado un fondo de escenario en el que las cajas forman un muro, pero un muro “vivo”. En él esperan los actores mientras no intervienen, y se cambian de vestuario a la vista del público. De él salen las cajas que se necesitarán en cada escena, y a él vuelven cuando no son precisas. Las cajas en el amplio escenario (15m x 6m), no son un elemento realista y transitorio tras una mudanza; las cajas permanecen y son mobiliario de carácter indeterminado, que potencian el movimiento de los actores y acentúan su protagonismo, en un espacio completamente abierto⁴⁸.

Movimiento escénico

El colaborador de Mira en este campo es Toni Espinosa, que ha participado, entre otros trabajos, en el musical *Billy Elliot*, cuyo estreno tuvo lugar el 5.10.2017, en el Teatro Alcalá de Madrid, como coreógrafo asociado.

En primer lugar, tratamos del movimiento de los actores en las escenas, y después de las coreografías que se incluyen entre escena y escena.

El espacio escénico es difícil: muy grande, con público en tres laterales y con apoyo mínimo de la escenografía. Tras el silencioso paseo de Adela por el escenario, se iluminan seis de las cajas del muro del fondo, con seis de los protagonistas, las tres parejas, dentro ellas⁴⁹. En la primera escena intervienen cuatro actores que empujan las cajas necesarias hacia el escenario. Los otros dos se sientan en cajas delante del muro, ya sin iluminación, para esperar sus intervenciones. Y empieza la vorágine.

⁴⁸ Pueden verse propuestas para el muro de cajas y el escenario en el apéndice documental, anexo 3.

⁴⁹ La fotografía de los actores en el muro de cajas puede consultarse en el apéndice documental, anexo 3.

Durante 2h 40m los actores ocupan el escenario, realizando sus intervenciones orales en movimiento, en una gran parte de las ocasiones. La organización de movimientos como un verdadero ballet es todo un reto: no ha de perderse la naturalidad en los parlamentos, y los actores han de ocupar todo el espacio. La directora marca los estados anímicos de los personajes jugando con la distancia entre ellos, cercanía y contacto cuando las cosas van bien, alejamiento calculado cuando no lo van tanto. Hay distintos ritmos, distintas maneras de moverse, según el carácter de cada personaje, y según la tensión que soporta. En los casos de tensión, de nervios, el personaje se mueve más rápido, poseído por una inquietud que afecta a la dinámica de su cuerpo. El efecto es espectacular, hipnotizante.

Y Mira no deja que se pierda ese efecto e introduce coreografías entre escenas para que el espectador no se salga de la magia que está teniendo lugar. En esta ocasión, Espinosa crea unas coreografías efectistas, en las que las tres parejas bailan al ritmo de músicas que se describirán en el siguiente apartado, y en las que también la iluminación contribuye a su espectacularidad⁵⁰. Son en total siete coreografías. En la mayor parte de ellas, la danza de los actores, se ejecuta sobre el suelo, aunque en algunas se sientan en cajas o se suben a ellas. Los movimientos no son naturales, y van desde lo espasmódico a lo robótico, siguiendo los sonidos que se describirán en el apartado sobre la música. Tan solo una de las coreografías es un baile convencional, que desarrollan los personajes mientras se cambian de vestuario dentro de sus hornacinas en el muro de cajas, a la vista de los espectadores.

Para Mira es una parte muy importante del trabajo. De hecho, sobre su montaje de *Consentimiento* ha dicho: “La vida no solo es la palabra, también lo son las emociones y también lo son los cuerpos. Para mí el movimiento, llamémoslo danza o soporte físico, es importante. Es un lenguaje y en esta obra ese lenguaje existe también”. (2018:18)

Música y efectos sonoros

Estos aspectos están a cargo de Bruno Tambascio, que sabe plasmar en sonidos la intensidad de la vida urbana, lo que tiene de trepidante, de convulsa. El comienzo es impactante: suenan teléfonos móviles mientras Adela pasea por el escenario. Cuando Adela sale, se hace oscuro y los móviles atruenan, hasta que de repente cesan y desaparece la iluminación. Con esos segundos, Mira y Tambascio nos ponen en alerta, nos abruman con un sonido familiar, que se convierte en inquietante, incluso en

⁵⁰ Pueden consultarse fotografías de dos de las coreografías en el apéndice documental, anexo 4.

amenazante. De hecho, los teléfonos móviles en la representación serán el detonante de varios conflictos.

Las composiciones que acompañan a las coreografías son melodías de ruidos vitales y urbanos: palmadas y latidos de corazón; ruidos de tráfico y claxon de coches; tic-tac de un reloj y timbres; sonidos de alarmas y sirenas de policía; maquinaria en funcionamiento, ruido de aviones, y graznidos de aves, ladridos...

Hay una melodía convencional, tipo disco, muyailable y pegadiza, con la que los actores encajados en el muro del fondo danzan mientras cambian su vestuario para la escena novena, la última, del primer acto.

Adicionalmente, Mira introduce una canción que cantan los actores, en la que uno de los personajes, Eduardo, acompaña con una pequeña guitarra. Se trata de una canción americana de los años sesenta, *Cajitas (Little boxes)* (1962), de Malvina Reynolds, de la que Tambascio ha hecho los arreglos musicales. La canción en su momento fue muy popular. Es una sátira política contra las clases medias acomodadas en sus vidas estandarizadas, con todos sus pasos previstos: colegio, universidad, trabajo, casa, féretro. Las cajitas en que se esperaba que se fueran desarrollando sus vidas (Mira, 2018:18-19). Hemos anotado que las cajitas de Reynolds se relacionan con las cajas de la escenografía, pero sobre todo la inclusión de la canción supone un motivo de reflexión sobre el tipo de vida que estamos contemplando en el escenario, y el concepto de éxito social.

Iluminación

La iluminación está a cargo de José Manuel Guerra, quien ya había colaborado con Mira en otros montajes, como *César & Cleopatra* y *Festen*, en 2015 y 2017, respectivamente. En un montaje como este, en que la escenografía es minimalista, es la luz la que crea los espacios, y proporciona los recintos en que se desenvuelven los actores. Y la luz está dirigida magistralmente y logra crear realidad en las quince escenas.

En cuanto a las transiciones entre escenas, en las que se producen coreografías con inquietantes melodías de ruidos vitales y urbanos, la luz ayuda a acentuar el punto de locura que muestran, probablemente como metáfora de la vida actual que nos aturde. En esos momentos la iluminación es unas veces anaranjada, otras, azul, otras simula olas

marinas, otras con distintos colores como en las discotecas, y es siempre tan trepidante como la música⁵¹.

Maquillaje, peinado y vestuario

La caracterización física de todos los personajes es actual, perfectamente coherente con el final de la segunda década del siglo XXI en que se ha escrito y representado la obra. Los personajes van alternando ropa urbana formal para el desempeño profesional, ropa de *sport* para situaciones de tiempo libre, y ropa más espectacular para la fiesta navideña.

Mira opta por un atuendo informal, pantalón y jersey negros, para Adela, la víctima de la violación. Un color acorde con las desgracias que ha padecido y que llevan diez años ensombreciendo su vida, que terminará trágicamente con su suicidio. Contrasta con el montaje del estreno londinense, en que Michell eligió para ella un vestido oscuro, pero con una llamativa chaqueta de un rosa intenso.

La diseñadora del vestuario es Ana López Cobos, y los diseños son actuales y creíbles. Hace un tratamiento original de algunas piezas de ropa interior femenina (Mira, 2018: 24), por ejemplo, bodis femeninos, que en el caso de Kitty cobran protagonismo en la escena de la violación marital.

Conviene destacar que en la ficha técnica no figuran los encargados del maquillaje y la peluquería, que suponemos habrán estado a cargo del propio personal del teatro. Son naturales y colaboran con el vestuario a la credibilidad del conjunto.

Desde nuestro punto de vista, hay una escena en la que algo llama la atención en cuanto al atuendo: en el interrogatorio de Eduardo a Adela, en el juicio por la violación. Eduardo lleva una peluca, como los letrados británicos⁵². Esa práctica, que en España resulta anacrónica, no sería llamativa si los nombres de los personajes se hubieran mantenido en inglés, y la acción tuviera lugar en Londres. Aunque Raine en su texto señala que “*Edward has his wig on*”, pensamos que en este caso Mira puede no haber acertado al mantener la peluca en su versión. Si buscaba potenciar el efecto intimidante del abogado hacia la testigo, el personaje de Eduardo podía haber llevado una toga sobre

⁵¹ Puede observarse el colorido de la iluminación de las coreografías en las fotografías del apéndice documental, anexo 4.

⁵² Puede verse en las fotografías del apéndice documental, anexo 5.

su traje, más característica de la práctica jurídica española, y con la que podría lograrse un efecto similar.

Accesorios

En la primera escena, Kitty y Eduardo reciben en su casa a sus amigos, Jaime y Raquel, que quieren conocer a su pequeño hijo Leo. En la representación, Leo es un muñeco, muy parecido a un bebé, que va de unos brazos a otros durante toda la escena. En el estreno de la obra en Londres, Leo era un niño real, un bebé, precisamente el hijo de la autora, Misha Wakefield Raine⁵³. Si bien la participación de un bebé real en la primera escena del montaje aporta una nota de realismo, es muy probable que atraiga en exceso la atención del público, cuando pasa sucesivamente por los brazos de padres y amigos, y puede constituir una distracción que impida a los espectadores concentrarse en las relaciones que mantienen los personajes adultos.

Creemos que la elección de Mira de utilizar un muñeco es acertada. Tiene suficiente parecido con un bebé para que el público se crea la escena, y, sin embargo, permite a los espectadores centrarse en las relaciones que se despliegan en el escenario ante sus ojos.

Las cajas son parte del decorado, pero también son contenedores de donde se sacan a lo largo de la representación accesorios necesarios, que salen de ellas y entran en ellas sin interrupción: las sábanas que doblan juntos Eduardo y Kitty, y que significan una labor en común y un necesario acercamiento al doblarlas; las botellas y los vasos y copas, siempre vacíos, como requiere el continuo movimiento de las cajas que los contienen, pero que con los gestos naturales de los actores “vemos” llenos; los adornos navideños, caretas, gafas, diademas, etc., que en la reunión navideña quedarán ridículos cuando se presente Adela.

Pero, a nuestro modo de ver, el accesorio rey de la obra es el teléfono móvil. Vemos la dependencia del mismo de la mayor parte de los personajes, y la vulnerabilidad que supone cuando tienen algo que esconder: Raquel descubre en el móvil de Jaime su infidelidad; Eduardo sospecha, por el uso del móvil de Kitty, su aventura con Tomás; los mensajes entre la víctima de la violación y su agresor son utilizados en el juicio; con él se sacan fotos de grupo...

⁵³ Crítica sobre *Consent*, de Nina Raine, con dirección de Roger Mitchell, firmada por Paul Levy el 10.4.2017, en el blog ArtsJournal, <https://www.artsjournal.com/plainenglish/2017/04/entertaining-consent-seriously.html>

Mira hace dos utilizaciones añadidas a las previstas por Raine en su texto. En la escena segunda del primer acto, Tomás habla con Adela, la víctima de la violación, pero sin dejar de consultar su móvil y de teclear en él, con lo que reparte su atención entre ambos, y nos comunica su desinterés por el caso, que para él es puro trámite. En la escena cuarta del segundo acto Mira da al móvil un protagonismo muy eficaz para reflejar su uso actual como testigo de acontecimientos. Es la escena en que Jaime y Raquel tratan de convencer a Eduardo y a Kitty de que no vayan a los tribunales. Suena el móvil de Kitty, y Eduardo se lo arrebató y lo destroza. La llamada era de Tomás, que, al no recibir respuesta, llega para llevarse a Kitty, y entra con el móvil encendido, para grabarlo todo, para dejar testimonio de la actitud agresiva de Eduardo. Este uso del móvil para dar fe de unos hechos, añade dramatismo a la escena, y es todo un acierto de Mira.

7.1.3 Valoración

A la luz de lo expuesto, nuestra percepción es que el montaje de Mira es valiente. Como en otras ocasiones, aborda temas de actualidad relacionados con problemas sociales que afectan de modo especial a las mujeres. Si en *Top girls* nos mostraba las dificultades del éxito profesional y social femenino, y en *Cuento de Invierno* plantea una reflexión sobre el maltrato a la mujer dentro del matrimonio, en *Consentimiento* aborda una reflexión en profundidad sobre la violación. Es una directora que se arriesga, que no transita por los caminos habituales. Sus montajes son provocativos, aunque no sea ese su objetivo. La provocación está en la originalidad de sus planteamientos. En este caso, la propuesta de reflexión sobre la violación que Mira entrega al espectador va envuelta en unas relaciones personales y profesionales convulsas, aceleradas, frenéticas, que no dejan mucho lugar para el encuentro real con el otro, para la empatía y la comprensión. La frialdad de los abogados ante el sufrimiento ajeno, el juicio a una víctima, y la pasión a la hora de afrontar el sufrimiento propio, quedan extraordinariamente retratados. La obra es actual, interpela al público: ¿Por qué una mujer víctima de una violación se siente de nuevo violada en el juicio? ¿Cuándo hay consentimiento en las relaciones sexuales? ¿Está la infidelidad en el ADN humano, especialmente en el de los hombres? ¿Es útil pagar un agravio con la misma moneda? ¿El aborto concierne en exclusiva a la mujer? Las respuestas quedan abiertas.

A nuestro modo de ver, el trabajo actoral es difícil y, sin embargo, está muy logrado. Los intérpretes se mueven por un escenario amplio, y el público, situado en tres de los

laterales está muy cerca de ellos, lo que supone una dificultad añadida. En ese marco interactúan unos con los otros, se mueven continuamente y charlan, de un modo tan natural como si estuvieran sentados tranquilamente en un sofá. Pero si bien ellos son una parte esencial de la puesta en escena, lo mismo que el movimiento escénico que desarrollan, lo que destaca de un modo brillante es el conjunto, que, bajo la batuta de la directora, alcanza altas cotas comunicativas y logra transmitir al espectador lo poliédrico de la realidad, el desasosiego de la vida en que estamos inmersos, y las injusticias que pueden encerrarse dentro de la legalidad. Y todo ello en una composición artística, tanto poética como visualmente, impactante.

7.2 Naufragios de Álvaro Núñez (1978-1991) , de José Sanchis Sinisterra

José Sanchis Sinisterra finaliza su obra *Naufragios de Álvaro Núñez o la herida del otro* en 1991, aunque comenzó a trabajar sobre la misma en 1978. Está previsto el estreno de la obra para 1992, integrado en las celebraciones conmemorativas del V Centenario del Descubrimiento de América, pero surgen tensiones entre los productores institucionales que respaldan el proyecto y el autor, y no llega a estrenarse. De hecho, esta puesta en escena dirigida por Mira es su estreno en España. Solo tenemos noticias de una puesta en escena anterior, y es la realizada en el año 2006, repuesta en 2007, por el Teatro de Repertorio, con dirección de Roberto Aguirre, en el Teatro Colón de Buenos Aires⁵⁴.

Naufragios de Álvaro Núñez forma parte de la conocida como *Trilogía americana*, junto con *Lope de Aguirre, traidor* (1986) y *El retablo de Eldorado* (1984). Todas tienen en común el abordar los conflictos que se producen tras una conquista, entre dominadores y dominados. Virtudes Serrano, en la introducción a la *Trilogía americana*, comenta las tres obras y señala que:

La más compleja dramaturgia temático-escénica es la que ofrece *Naufragios*, a partir del juego de alternancia y simultaneidad espacio-temporal con el que están concebidos texto y espectáculo. El escenario reproduce el «dentro» y «fuera» de la mente de Álvaro, con lo que el receptor captará el íntimo conflicto (naufragio) del personaje, y su reflejo exterior (1996: 29).

⁵⁴ Remitimos al apéndice documental, anexo 6 para ver fotografías del montaje. El estreno de Buenos Aires en 2006 se cita en el primer volumen de las obras completas de Sanchis Sinisterra, *Teatro Unido (1980-1996)*, en su página 378. La edición de la obra, de La uña RoTa, de noviembre de 2018 contiene serios errores, entre los que podemos señalar que *Naufragios de Álvaro Núñez, o la herida del otro*, carece del primer acto. El autor intentó retirar la edición, pero no llegó a tiempo, y la editorial se ha comprometido a reeditar la obra corregida, lo que todavía no ha sucedido. Intercambiamos correos electrónicos con José Sanchis Sinisterra los días 17, 18 y 19 de enero de 2020.

Sanchis ha comentado que el primer título que pensó para la obra fue *Naufragios de Álvaro Núñez, o cómo dejar de ser blanco, español y cristiano* (2020: 13), lo que ya indica el tipo de conflictos que quería plantear. Esta pieza tiene una base histórica, y es la crónica conocida como *Naufragios*, que el propio Álvaro Núñez Cabeza de Vaca escribió a su vuelta de la expedición a La Florida. Parte esta en 1527 de San Lúcar de Barrameda, al mando de Pánfilo de Narváez. De las seiscientas personas que se embarcan, hombres en su inmensa mayoría, y tras algunas desgracias naturales y deserciones en Cuba, llegan a La Florida alrededor de cuatrocientas. De ellas solo sobreviven cuatro hombres: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Alonso del Castillo, Andrés Dorantes y Esteban, que son rescatados en 1536, en la costa del Pacífico, tras haber recorrido durante esos años más de diez mil kilómetros por el sur de los que son hoy los Estados Unidos y el norte de Méjico.

Cabeza de Vaca dedica sus *Naufragios*, que se publicaron en 1542, al Emperador Carlos. Se ha dicho de su relato que “se asemeja más al texto de un antropólogo o de un historiador que al de un conquistador, no solo por el análisis que hace de las tribus con las que trató, de la flora y de la fauna, sino también por la singularidad de llamar «personas» a los indígenas amigos” (Gómez-Lucena y Caba, 2018: 40). Cabeza de Vaca cruza de nuevo el Atlántico en 1540, enviado por el Emperador como Adelantado del Río de la Plata. También publica en 1555 una crónica de esa campaña, con el nombre de *Comentarios*. En este viaje no son sus enemigos, como en el anterior, las tragedias naturales o los indígenas, sino los propios españoles. Quiere imponer los derechos de los nativos, el respeto a su lengua, la rectitud en el comercio, prohibir el amancebamiento de los capitanes con varias indígenas, etc. Los capitanes, se rebelan, lo encarcelan y lo envían de vuelta a España, donde llega pobre y enfermo.

Sanchis toma este personaje para enfrentarnos con el choque de dos culturas, de dos civilizaciones, que pueden ser las de entonces o las de ahora, pues en *Naufragios* el tiempo no es un absoluto, y los siglos XVI o XX/XXI se alternan o coinciden, en una obra en la que, además, lo metateatral es una parte fundamental del juego que el autor nos propone. Para ello estructura su obra en dos actos, sin separación de escenas.

Describimos a continuación su contenido básico, para lo que hemos utilizado la edición de *Naufragios* incluida en la *Trilogía Americana* (editada por Virtudes Serrano, publicada por Cátedra en 1996).

Acto primero

En un dormitorio actual duerme una pareja. La mujer tranquila, el hombre desasosegado. Él se despierta y se tumba en el suelo, donde habla en un sueño agitado, y se dirige al Emperador, a quien dedica el relato de su trabajoso vagar por tierras desconocidas tras el fracaso de la expedición a La Florida. A la vez, comienzan a oírse voces, la de una mujer indígena, y las de otros compañeros de expedición, que parecen resonar en el interior de su cabeza. El personaje, vestido con un pijama actual, se identifica como Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Su mujer, Mariana, ataviada también con ropa de cama moderna, se levanta y se dirige a la sala donde está Álvar y comienza con él una charla intrascendente sobre la compra y la devolución de un vestido. Aunque es de noche suena el timbre de entrada, y aparece Esteban el Negro, un norteafricano compañero de expedición y uno de los cuatros supervivientes de la misma. Esteban, que viste un gastado abrigo actual, solo es visible para el público y para Álvar, pero no para Mariana.

Esteban quiere llevárselo esa noche, porque los compañeros quieren pedirle cuentas de lo que ha escrito en su libro, ya que no están de acuerdo con el protagonismo que se concede a sí mismo y el ninguneo a que somete a los demás. Esteban lleva la bolsa que una indígena le dio para él, indígena que tampoco está conforme con no ser nombrada en el libro. Con ellos todavía en escena, pasa el foco a los personajes de la expedición, Narváez, Castillo, Dorantes y otros, hablando sobre la conquista que van a emprender. Dorantes y Castillo describen las escenas como si se tratara de una representación, de la reconstrucción teatral de los hechos.

Álvar escucha todo, es consciente de que las voces solo están en su cabeza y trata de acallarlas encendiendo el equipo de música y escuchando música clásica. También trata de acercarse a Mariana, su mujer, que se queja que desde que ha vuelto no es el mismo, que duerme en el suelo, que come con ansia, como un animal, que llegó con la piel tatuada. Álvar le dice que el Emperador va a enviarlo a otra misión y Mariana lo toma por loco.

Castillo y Dorantes entran en el dormitorio de Álvar, le quitan la ropa contemporánea y le van vistiendo con ropas del siglo XVI, similares a las suyas, mientras Álvar protesta porque no quiere volver a vivir lo que ya vivió. En escena aparece un gran caballo enjaezado para la guerra, desde el que el Gobernador Narváez arenga a la tropa. Hay

lanzas, y estandartes. Dorantes y Casillo van relatando los primeros pasos de la conquista, las diferentes opiniones sobre cómo actuar, la decisión de Narváez de avanzar tierra adentro en busca de riquezas, y animan a Álvaro, a que, como entonces, se enfrente al Gobernador. Cuando Álvaro se dirige a este, ya han logrado trasladarlo al siglo XVI. Allí trata de que Narváez no deje abandonadas las naves sin protección, pero el Gobernador le acusa de cobarde, y le dice que, si quiere, que se quede con los barcos. Álvaro Núñez no se considera un cobarde, y avanzará con la expedición, que resultará un desastre.

Hay tensiones entre la tropa, y se nos traslada alguna discusión entre hombres por una mujer, Claudia, esposa de uno de los expedicionarios que quiere ir con Narváez. Ella le dice a su marido que una mora de Hornachos profetizó que no volverían casi ninguno, y que, si se va, ella se buscará un marido nuevo. Del escenario han desaparecido las dependencias actuales de la casa de Mariana y Álvaro.

La expedición avanza tierra adentro hacia el norte, y tienen que hacer frente a la enfermedad, a los ataques de los indios, al hambre. Acaban comiéndose algunos caballos, e incluso llegan a comerse unos a otros. La tierra es pantanosa, trabajosa de andar. Cuando llegan al lugar buscado, al límite de sus fuerzas, no encuentran las riquezas que esperaban, solo cuatro casas y unos indios casi tan hambrientos como ellos. Sanchis introduce junto a los conquistadores, aunque separadas de ellos, un grupo de mujeres indígenas, que viven en sus aldeas y les ayudan o les atacan, según lo que estén contando los expedicionarios en cada momento.

De repente, aparece Mariana, con su atuendo actual y con una bandeja llena de comida, y cruza el escenario, donde se encuentra con una sorprendida Claudia, vestida con las correspondientes ropas del siglo XVI. A continuación, salen ambas.

Shila, la indígena, se dirige al público para contar que ella tiene otra lengua, una lengua que ya no habla nadie más que ella. Cuenta al público que Álvaro pudo acogerla en su lengua, como hizo ella con él, que lo llevó con su propio pueblo, pero que él no quiso hacerlo. De hecho, ni la nombra en su libro.

Álvar aparece con sus ropas del siglo XVI, pero en su dormitorio del siglo XX/XXI, donde está preparando una moderna maleta, porque se va al aeropuerto, a su nueva misión en el Río de la Plata. Ve a Shila, que le cuenta que lleva los huesitos de la hija de ambos en una bolsa. Álvaro se niega a aceptar que esté allí, que la escena esté ocurriendo.

Acto segundo

Comienza el acto con el grupo de los expedicionarios que quedan, desharrapados y hambrientos, amontonados alrededor del inmenso caballo que todavía monta Narváez. Están un minuto en silencio, y algunos se impacientan. Ya no hay lanzas ni estandartes, sino ramas. Comienzan a dar cuenta de los desastres acaecidos en la expedición, de la que solo quedan ya unos trescientos hombres. Dorantes y Castillo van relatando los sufrimientos con detalle, cómo encuentran al Gobernador enfermo y abandonado de muchos que se pusieron a salvo. Narran los ataques de los indios, las dificultades para alcanzar la costa con docenas de hombres enfermos. Al llegar, no hay señales de los barcos. Álvaro se enfada, porque no ve necesario detallar una a una cada miseria. Sigue habiendo una representación dentro de la representación, y bajo la dirección de Dorantes y Castillo se reviven las escenas del pasado.

En una de ellas en que se reúnen Álvaro, Dorantes, Castillo, el primero les recuerda a sus compañeros que en una de las casas en la que el día anterior entraron a robar maíz, encontró una muñeca de trapo, como los juguetes que utilizaban los niños en su tierra. Ellos se extrañan y piensan que más bien sería algún ídolo, pero sobre todos no entienden que ellos hayan robado nada.

Uno de los expedicionarios, Pérez, sugiere que la única salida que tienen para escapar de allí es construir barcos, y aunque al principio se ríen de él, el Gobernador se entusiasma con la idea, y comienzan a fundir las armas para hacer clavos y herramientas. Con los cueros de los pocos caballos que quedan, preparan odres para el agua y cogen resina de los pinos para embrear, etc. Y todo esto mientras sufren ataques de los indios, de los que muchas veces no se pueden defender por haber fundido las armas. Comienzan esperanzados la construcción.

De nuevo en el tiempo actual, aparece Esteban el Negro, vestido con el abrigo de la primera escena. Llega con un transistor y una botella de *whisky*, se sienta en el suelo, busca en el aparato de radio música magrebí, y se dispone a escucharla y a beber cuando aparece Mariana, con aspecto de prostituta callejera. Entabla conversación con él y vierte sobre él todo su desprecio, su superioridad, su asco, para a continuación llevárselo a pasar “un buen rato”. En un momento dado ella le dice que lo había tomado por otro, y Esteban responde que no está desencaminada, porque no hay nadie más otro que él.

En medio de una tormenta, en el mar, van navegando las cinco naves que han preparado, pero la empresa es imposible e intentan volver a tierra. La barca del Gobernador se hunde, y de las otras, los pocos supervivientes llegan a tierra destrozados.

Aparece uno de los expedicionarios, Figueroa, con gafas negras, vestimenta actual y bastón de ciego, y va nombrando a todos los que ya han acabado su papel, los muertos en el naufragio. Va diciendo sus nombres y salen en fila tras él.

Álvar Núñez ha encontrado una caracola, y la utiliza como un teléfono, para hablar con Mariana. Le cuenta cómo casi se ahogan y que los indios, que ya antes les habían dado de comer, los han salvado.

Las mujeres indígenas lloran, en un rincón, y Dorantes, Castillo, Álvar y Esteban van contando cómo lloran por ellos, por pura compasión. Tras el naufragio los recogieron, y como a recién nacidos los llevaron a su aldea, encendiendo a cada trecho fuego para que no murieran de frío. Dorantes comenta que es “el mundo al revés, la Historia Universal patas arriba... Unos indios salvajes apiadándose de nosotros... ¡De nosotros!”. Álvar se indigna, no quiere oír más la palabra «nosotros», que para él ha dejado de tener sentido.

Quiere ir con Shila, la indígena, y los compañeros le increpan, porque no quiere contar la historia completa, quiere ocultar lo que pasó durante muchos años: que fue esclavo de los indios, que fue buhonero. Le recriminan que, en el libro, ellos parecen solo sombras de Álvar, y que cuando estuvieron ejerciendo de curanderos, Castillo curaba a los enfermos con la misma maña de Álvar. En medio de la discusión Esteban hiere con una lanza a Álvar, que queda tendido.

Llega Shila, que intenta ayudar a Álvar y tienen lugar dos monólogos, pues se supone que cada uno habla en su propia lengua. Ella le quiere ayudar, él quiere dejarse morir. Pero por lo que vamos escuchando, van pasando los días y las semanas, y ella le cuida y le alimenta. Incluso acaban comprendiendo palabras del otro, conviven y esperan un hijo.

Con sonido de gaviotas y sirenas de barco en un puerto, Mariana, con ropa actual mira hacia el mar. Se le acerca Claudia, con su atuendo del XVI y un velo negro de luto. Claudia le aconseja que deje de esperar, que los hombres nunca regresan, y le dice que, si regresan, es peor. Le explica que nada es real, que estas ausencias son cosas de ellos, que se inventan todo. Claudia le dice que a ella no le gusta esperar, y que por eso se embarcó con su hombre. Se van juntas a tomar un café.

Entran Dorantes y Castillo, que han contemplado la salida de Claudia y Mariana. Sanchis los describe vestidos como indios de opereta, como si sus comportamientos en aquellas tierras no fueran auténticos, frente a Álvaro, que se ha integrado en la tribu indígena. De hecho, dice Dorantes “lo nuestro era un disfraz, pero lo suyo era más que un disfraz”. Comentan que ya van controlando la situación, y que van aclarando las cosas que Álvaro Núñez contaba en su libro. Castillo pregunta a Dorantes si le parece normal que Claudia y Mariana aparezcan juntas en la misma escena, pero Dorantes no ve problema en ello. De nuevo un juego metateatral introducido por Sanchis.

Avisan que llegan a la última escena, y se ponen a llamar a gritos a Álvaro Núñez, que sale de su tienda. Le informan de los sucesos del libro, de cómo han encontrado hebillas y herraduras en poder de los indios, de cómo hablaban de caballos y lanzas, de campos quemados, de indios huyendo para no caer como esclavos. En resumen, de que había españoles cerca. Sale Álvaro transformado, casi irreconocible, con el pecho tatuado, y les dice que su hija está enferma y que ha mandado a Esteban a por hierbas para curarla. Aparece Shila con la niña. Dorantes y Castillo le recuerdan cómo tuvieron que arrastrarle porque no quería volver cuando le decían que los suyos estaban cerca.

Las mujeres indígenas huyen y hace su aparición un grupo de conquistadores fieramente armados, pero sin rostro. Realizan un desfile militar y desaparecen. Las mujeres indígenas se llevan a Shila y la separan a la fuerza de Álvaro, al que se llevan, también obligado, Dorantes y Castillo.

Mientras se escucha música de Pergolesi, entra Esteban con Shila desmayada en sus brazos. Lleva de nuevo el abrigo, y Shila viste ropas humildes actuales. Esteban saca la botella de *whisky*, pero la tira al ver que está vacía. Entran las mujeres indígenas, ahora vestidas con ropas pobres y actuales, y comienzan a rebuscar entre el desorden del escenario arrasado, en una escena de marginalidad urbana. Castillo y Dorantes visten a Álvaro a la europea mientras dura la escena. Esteban narra como salvó a Shila, cuando Álvaro se fue, y cómo la ha transportado durante dos días. Le dice que es mejor así, que su hija haya muerto, que era una mestiza que, de haber vivido, habría despreciado a su madre. Le dice que la historia acaba allí, que es el final. Pero Shila no lo acepta, dice que en su lengua no existen esas palabras, ni «final» ni «historia», que todo lo ha soñado ella.

Álvar y Mariana, en su casa, se miran. Y se hace oscuro.

7.2.1 La versión⁵⁵

En una entrevista para *El Cultural*, con motivo de la preparación del montaje, decía Magüi Mira sobre los *Naufragios* de Sanchis:

Es un texto sobrecogedor, doloroso, emocionante, transgresor y con mucho humor, que muestra el absurdo de la guerra. Y muy complejo. Pero lo que se verá en el escenario será muy sencillo y minimalista. Yo siempre voy a la esencia. Sanchis es un sabio, y yo pongo la intuición (2020a: s/p).

Sanchis inicia su obra con un hombre desnudo que corre bajo la lluvia de una impresionante tormenta. Mira transforma este arranque, y sustituye al hombre por un grupo de hombres desnudos, lo que indica el protagonismo que va a adquirir el grupo en su concepción escénica.

La directora es muy respetuosa con el texto de Sanchis. Las eliminaciones son mínimas, y los añadidos son breves, para subrayar situaciones humorísticas o propuestas de reflexión. Tan solo hay dos más extensos. Uno de ellos es un número de humor, en el que, para detener una pelea, Dorantes rompe a cantar *De España vengo*, de la zarzuela *El niño judío*, de Pablo Luna, lo que supone un anacronismo, pero como tantos otros que están incluidos en la obra. La otra es un monólogo de Narváez cuando relata cómo el mar hunde su barca. En el texto de la obra publicado por Cátedra son solo dos líneas, que en la versión de Mira se convierten en un largo parlamento en que el Gobernador resume su vida y hazañas antes de que se lo trague el mar. El texto encaja perfectamente en el conjunto de la obra y mantiene el tono poético, lo que hace pensar en una posible colaboración con el autor para su redacción.

Mira se deshace en su montaje de muchas de las cosas previstas por Sanchis en sus acotaciones. En primer lugar, prescinde de la ambientación realista de la casa de Mariana y Álgar (dormitorio, mueble-bar, sillón, equipo de música). Solo conserva la cama de matrimonio, el mando a distancia del equipo de música y un vaso y una botella de *whisky*. Cuando en la casa de Álgar y Mariana aparece Esteban, este solo es percibido por Álgar, tal como prevé el texto de Sanchis. Mira hace aparecer, además, a todos los expedicionarios y las indígenas rodeando a Mariana, echada en su cama, también como fantasmas que ella no puede percibir. En cuanto a las escenas del Nuevo Mundo, los expedicionarios no van perdiendo paulatinamente la identidad soldadesca de sus ropajes,

⁵⁵ Hemos utilizado la versión de *Naufragios* de Magüi Mira, que nos proporcionó en su nombre, su ayudante de dirección Daniel Llul, en correo electrónico del 18 de febrero de 2020.

como está previsto en el texto de Sanchis. Desde el inicio visten ropas de época, pero ya sujetas a un deterioro muy intenso, que además se irán ensuciando de barro durante la representación. Llevan un maquillaje blanquecino, en cara y cuerpo, que les da un aspecto espectral. Prescinde Mira también de estandartes y banderas en escena, lo mismo que de los disfraces de indios de opereta previstos por Sanchis. El caballo es imponente, como en las acotaciones del autor, pero no está enjaezado para la guerra, como señala Sanchis, sino que presenta un tono pardo, similar al de los ropajes de los protagonistas. Claudia, en su encuentro con Mariana en el puerto, no vestirá ningún velo de luto. Los objetos que Álgvar Núñez vendía cuando era buhonero, y que Sanchis describe como flechas, lanzas, esterillas, borlas, collares, cestas..., los transforma Mira en una manta de las que usan los inmigrantes actuales, llena de zapatos modernos, de diversos tipos, para su venta.

En cuanto a los personajes de las indígenas silenciosas que están continuamente presentes en las escenas con los expedicionarios, según indica Sanchis en sus acotaciones, Mira prescinde de ellas con esa función pasiva. La directora crea un grupo de cuatro mujeres indígenas que siguen a Shila y aparecen en dos ocasiones con protagonismo en la escena: tras Shila, cuando explica al público la tragedia de su pueblo, y cuando atraviesan el escenario, cerca de los naufragos, a los que han socorrido, entonando una canción de cuna en lengua náhuatl. En la escena final de Mira, el protagonismo es solo para los dos personajes más marginales, Esteban el Moro (Esteban el Negro en el texto de Sanchis), y Shila, sin que aparezcan mirándose Álgvar y Mariana, como sucede en el cierre de Sanchis.

La obra tiene una duración de dos horas, y aunque está dividida en dos actos en la concepción del autor, en el montaje de Mira se desarrolla de manera continua, sin descanso y sin interrupción de ninguna clase entre escenas, para lo que se han eliminado muchos de los mutis de Sanchis, de modo que la energía fluya de modo continuo. Es frecuente en Mira esta idea de no parar, de que el espectáculo capte al espectador, lo embruje, de principio a fin. De hecho, no hay un solo oscuro en la obra.

7.2.2 Asistencia a los ensayos

A mediados de diciembre de 2019 intentamos ponernos en contacto con Magüi Mira, a quien no teníamos el gusto de conocer, para explicarle el contenido del trabajo que estábamos abordando y solicitar su autorización para presenciar los ensayos de *Naufragios de Álgvar Núñez*, la obra que estaba preparando para su estreno el 12.2.2020

en el Teatro María Guerrero. No logramos tener noticias suyas hasta finales de enero⁵⁶. En aquel momento obtuvimos su autorización para presenciar las últimas sesiones de ensayo de la obra antes de su estreno, los días 5, 6, 7 y 8 de febrero. Posteriormente, durante esas sesiones, nos permitió personalmente asistir al último ensayo de la obra, ya con público, en un pase privado para unas setenta personas, previsto para el domingo 9 de febrero a las 20h.

Durante las cuatro sesiones de ensayo en el Teatro María Guerrero, observamos el quehacer de la directora, de los actores, del equipo artístico del montaje y del equipo técnico del propio teatro. En pequeños huecos tuvimos la oportunidad de conversar brevemente con la directora, Magüi Mira, con Daniel Llul, su ayudante de dirección, con María Mesas, asesora de movimiento escénico y con Natalia Castro, regidora del teatro. Elegimos distintos puntos desde donde seguir los ensayos, y presenciar muchas de las charlas de la directora con los actores, con sus colaboradores más cercanos y con el equipo técnico.

Agrupamos en apartados el resultado de estas conversaciones y observaciones:

La producción de la obra. La elección del equipo.

Ernesto Caballero, en su última programación como director del Centro Dramático Nacional, la de 2019-2020, incluye, de acuerdo con Mira, el montaje del texto de José Sanchis Sinisterra, *Naufragios de Álvaro Núñez* (Mira, 2020a: s/p). Aunque de la producción de la obra se encarga el CDN, ello no resta libertad a la directora para elegir el reparto y el equipo artístico⁵⁷. Mira busca siempre colaboradores comprometidos, que en muchas ocasiones ya han trabajado con ella. Por ejemplo, los actores David Lorente, Jesús Noguero y Clara Sanchis, que participan en este montaje, lo hicieron también en *Consentimiento*, y lo mismo el escenógrafo Curt Allen Wilmer y el iluminador José Manuel Guerra. Pepón Nieto ha sido recientemente compañero suyo de reparto en *La culpa* (2017), de David Mamet. A veces no puede contar con determinados colaboradores de su confianza, por cuestión de fechas, y busca entonces personas con un modo de trabajar que encaje con el suyo.

⁵⁶ Remitimos a Mira un correo electrónico el 15.12.2019. Al no tener respuesta al mismo durante más de un mes, nos dirigimos a José Sanchis en correo electrónico de 17.1.2020, solicitando su ayuda para localizar a Mira, y él se puso en contacto con ella para recordarle nuestra solicitud. Finalmente recibimos la contestación y autorización de la directora en correo electrónico de 27.1.2020. Ultimamos los detalles de acceso a la sala con su ayudante de dirección, Daniel Llul y con la administración del Teatro María Guerrero.

⁵⁷ El equipo artístico y técnico completo puede consultarse en el apéndice documental, anexo 7.

Una vez seleccionado el equipo, es el Centro Dramático Nacional quien contrata directamente a todos los miembros del mismo, asume los gastos de la producción y proporciona el personal técnico para el montaje.

Los ensayos en Almendrales

El Centro Dramático Nacional dispone de una sala de ensayos en el barrio de Almendrales, en el distrito de Usera, en Madrid. En ella tienen lugar los ensayos de la obra hasta que está disponible el escenario definitivo. Los ensayos de la obra duran alrededor de seis semanas. En el caso de *Naufragios de Álvaro Núñez*, comienzan el 16 de diciembre de 2019, se interrumpen por la pausa navideña, y se reanudan en enero.

Mientras *Naufragios* echa a andar, el escenario del María Guerrero está ocupado por la obra de Valle Inclán *Divinas palabras*, con dirección de José Carlos Plaza, entre el 13 de diciembre y el 19 de enero. En el periodo que queda libre desde esta última fecha, hasta el estreno de *Naufragios*, hay que desmontar la escenografía de la obra anterior, y montar la del nuevo estreno, compleja, como describiremos, por el enorme caballo, la piscina de turba, la cama que desciende del techo, las *tripolinas*, el espejo.... Esto da una idea del poco tiempo de que disponen los actores para adaptarse al escenario real en el que transcurrirá la obra.

Antes del comienzo de los ensayos, la directora ya se ha reunido con los responsables de la escenografía, de la iluminación, de la música, del vestuario y del maquillaje. Es esencial que todo esté en marcha, que ella transmita sus ideas a los colaboradores, y que pueda seleccionar de entre sus propuestas, las más adecuadas a su concepción global. De este modo todo podrá realizarse mientras tiene lugar esta primera fase de ensayos, y estará preparado para ser montado en el María Guerrero, cuando el escenario quede disponible.

En cuanto al trabajo actoral, la productora envía el texto de la versión y el calendario de ensayos a los actores un mes antes del comienzo de los mismos. El acuerdo es que lleven el texto aprendido, incluso en las primeras sesiones en Almendrales. Es poco el tiempo de que disponen, y esa disciplina es muy importante. El local de Almendrales, es una sala en negro, sin decorado, y sin soporte técnico de microfonía.

No hemos podido presenciar esta fase de los ensayos. Entendemos que habrá habido una profundización en el texto y una exposición del concepto que la directora quiere alcanzar con su montaje antes de iniciar el ensayo de las escenas. Lo que sí sabemos es que, en opinión de la directora, cuando se dieron por finalizados los ensayos en

Almendrales, la obra estaba perfecta y ella estaba muy satisfecha con el trabajo de los actores.

Mira enfrenta a continuación una parte especialmente difícil del trabajo, y es el traslado al escenario definitivo y la introducción de medios técnicos. Son necesarias mucha convicción, mucha paciencia y mucha determinación, para gestionar la frustración que supone para los actores que, aparentemente, todo empeore en el escenario definitivo. Tienen la sensación de que casi hay que empezar de cero, aunque no es así, y es la mano de la directora la que maneja con firmeza y comprensión la transición de una sala a otra.

Los ensayos en el María Guerrero

En primer lugar, tratamos de las limitaciones a que está sometida esta fase de ensayos. Es un gran montaje, que requiere mucho apoyo de los medios técnicos del María Guerrero, y los horarios del equipo artístico han de ser coincidentes al cien por cien con la disponibilidad de los técnicos del teatro. En concreto esto significa que las sesiones de ensayo transcurren cada día de las 16h a las 22h 30m. En ese lapso de seis horas y media, hay otra franja de disponibilidad reducida de los medios del teatro, desde las 18h hasta las 20h. En ese horario se representa cada día, en la sala de La Princesa, del propio teatro, *Taxi girl* (2017), de María Velasco. Esta pequeña sala, para unos ochenta espectadores, está situada debajo del escenario principal, en lo que era la antigua cafetería del teatro. Durante el tiempo que dura la función en la sala inferior, en la superior no se pueden utilizar voces con micrófonos, ni música, ni efectuar ruidos. Se puede hablar en tono normal, y hasta cuando alguien tiene que desplazarse por la sala, debe hacerlo cuidadosamente para evitar los crujidos de la madera del suelo. Se trata de no interferir en la función en curso en el piso inferior.

Esta limitación es importantísima, pues hay una reducción de casi un tercio del tiempo disponible para recrear de nuevo la obra con la incorporación de movimiento escénico, luces, música y sonido, escenografía, etc. Pero Mira en ningún momento muestra incomodidad, nervios o dudas, y organiza el trabajo para rentabilizar cada minuto disponible.

Vamos a describir cómo transcurre cada sesión de ensayo. Los actores llegan, en general, algo antes de la hora prevista y ocupan el escenario e incluso los pasillos del patio de butacas para realizar ejercicios de calentamiento, de bastante intensidad. Cuando llega la directora se reúne, en primer lugar, con todos los actores, con su ayudante de

dirección Daniel Llul y con la directora de movimiento escénico, María Mesas. Si la mayor parte de los actores están en el escenario, Mira se sitúa de pie, al borde del mismo, mirándolos. Si la mayor parte estaba en las primeras filas del patio de butacas, ella se sienta en la escalerilla de subida al escenario. Parece buscar la directora cercanía y complicidad.

Mira, con el apoyo de Llul y Mesas va repasando la sesión de ensayos anterior, alabando calurosamente cada logro. Insiste mucho en la emoción que le produce el trabajo del equipo, “tanta, que me olvido de tomar notas”, les dice. Sobre lo que no está todavía logrado, no insiste demasiado, lo deja para tratarlo con los interesados de modo más particular. Atiende las preguntas de los actores y anota sus inquietudes, para buscar soluciones o comentarlas después en privado con ellos. A continuación, les explica el plan de trabajo del día. En general, hasta las seis de la tarde, se ajustan los micrófonos de todos los actores, se prueban luces y música y se ensayan las escenas más comprometidas. Los actores que no intervienen en ellas, van a realizar pruebas de vestuario o maquillaje, para estar preparados cuanto antes y dejar tiempo para las pruebas del resto de los actores, dieciséis en total.

En la franja de 18h a 20h, observamos como Mira profundiza vis a vis con cada uno de los actores a los que tenía que hacerles alguna recomendación o aclaración. A veces la reunión abarca a varios, si eran participantes de la misma escena. También en ese momento, junto con Mesas, corrigen algún movimiento con el que los actores no se sienten cómodos, o intentan variantes.

Mira mantiene muy buena relación con el equipo técnico del teatro, aunque por la propia organización del mismo, las exigencias eran muchas. Por ejemplo, observamos que varían, de un día para otro, los técnicos a cargo de las mesas de control de música y de luces. Esto supone que un día queda todo afinado con todas las variaciones de sonido, música, luz o de telones, ajustadas a los pies correspondientes. Sin embargo, al día siguiente las personas a los mandos de las mesas son otras, y hay que volver a repasar los ajustes del día anterior. Parece una medida correcta organizativamente, pues es necesario esa redundancia para garantizar el éxito de la función ante enfermedades, accidentes o permisos. Mira acepta los aparentes retrocesos con paciencia y tranquilidad. Se esfuerza por dirigirse a todo el personal del María Guerrero por sus nombres, y no pierde la ocasión de comentar que son técnicos que no se limitan a apretar botones, sino que, de verdad, hacen la función. Pensamos que Mira lleva razón, incluso podemos ver en los descansos,

a algún técnico profundizando en el personaje protagonista, leyendo *Naufragios*, la propia crónica de Cabeza de Vaca, contagiado de la energía y la magia del trabajo.

La instrucción de la directora para el trabajo a partir de las 20h, es hacer la función completa, y no parar, aunque ella por el micrófono dé alguna indicación o haga alguna recomendación. Solo se para si ella así lo decide. Durante el pase, Mira está generalmente con Llul y Mesas, tomando notas o haciéndoles algún comentario, pero a veces se desplaza y se sienta en alguna de las dos mesas de control situadas en el patio de butacas, para hacer indicaciones a los técnicos. En cada ensayo podemos observar la gran profesionalidad de los actores y cómo en el pase de las 20h han incorporado las indicaciones recibidas a primera hora de la misma tarde.

Los últimos minutos de la jornada de ensayos, mientras los actores se cambian, los dedica Mira a fijar lo que ella ha de trabajar antes de la siguiente sesión: la permanencia o no de alguna escena que no acaba de encajar, la duración de las transiciones, aligerar algún diálogo, buscar alternativas a algún movimiento, etc.

Con muy buenas maneras, pero con total firmeza, solo es tajante en una cosa: nadie puede hacer ningún cambio de modo autónomo, sin consultarlo con ella, que es quien tiene el conjunto de la obra y su concepto global en la cabeza.

El hecho de que Mira haya sido actriz antes que directora, le proporciona un gran ascendiente sobre el conjunto de actores, que la reconocen como la responsable final del trabajo, y la respetan como tal, y a la vez se sienten especialmente entendidos y valorados. Mira trata a los actores como a ella le gusta ser tratada, lo que no siempre le sucedió a lo largo de su carrera. Subraya con frecuencia lo valioso de su colaboración. “Los que atrapáis al público sois los actores”, suele decirles.

La regidora del María Guerrero, Natalia Castro, trabaja con buena coordinación con Mira y su equipo, de modo que se incorpore cualquier cambio, añadido o eliminación al libro técnico, para su ejecución por las mesas de controles.

Observamos la estrecha colaboración de Mira con su ayudante de dirección, Daniel Llul y con María Mesas, la encargada del movimiento escénico. Durante cada sesión de ensayo tienen varios apartes, para revisar las actualizaciones del libro de dirección, para comentar si las recomendaciones se están asimilando, si hay que tomar alguna medida correctora, etc. Tanto Llul como Mesas valoran muy positivamente la labor de Mira.

María Mesas es actriz, bailarina y coreógrafa, y ya colaboró con la directora en *Las Amazonas*, la versión de Mira de *Pentesilea* (1807), de Heinrich von Kleist. En esa obra actúa como actriz, pero por necesidades sobrevenidas, y dada su formación, la directora le pide que se ocupe del movimiento escénico. Y le gusta el resultado del trabajo, puesto que la llama para el complejo montaje de *Naufragios*, donde el trabajo físico es capital, además del reto que supone tener a dieciséis actores en escena. Subraya Mesas la claridad de Mira cuando expone lo que quiere, que nunca pierde los nervios y que nunca necesita alzar la voz. Señala que, a la vez, es exigente, y si necesita las cosas de inmediato, hay que responder y tenerlas. Hay otro aspecto en que considera única a Mira, y es su confianza en los jóvenes, la intuición que tiene para saber que alguien tiene cualidades, aunque no tenga mucha experiencia, y que va a funcionar.

Por su parte Daniel Llul es actor, autor y director. Entra en contacto con Mira a través de Hugo Nieto, su ayudante de dirección en *Las Amazonas*, que no puede, por agenda, ocuparse de *Naufragios*. Conoce a la directora, encajan y comienzan a trabajar. Para Llul, Mira tiene una forma de dirigir maravillosa, con ideas muy claras. Aborda el conjunto de la obra como un concepto, y lo mismo cada escena. Siempre enfoca a lo que se está contando, y está muy pendiente de que todo sume, imágenes, música, movimiento, palabras, etc., buscando ese objetivo final. Quiere que los actores aborden las escenas no preguntando *por qué*, sino *para qué*, no busca la reflexión sobre el pasado sino la acción desde el presente. Maneja el concepto de impulso, la cristalización del *para qué*, y cuando el actor alcanza la línea buscada, insiste en no perder ese impulso.

Como anécdota queremos señalar que, aunque en una sesión de ensayos faltaron un actor y una actriz por enfermedad, el trabajo no se paró; se hizo el pase completo, con Daniel Llul en el papel de Narváez y María Mesas en el de Claudia, con toda la generosidad y la naturalidad. Ambos han sido un gran apoyo para la directora, y no nos sorprendería que siguieran colaborando con ella en próximos montajes.

7.2.3 La puesta en escena

Naufragios de Álvar Núñez (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, se estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid el 12 de febrero de 2020, y aunque estaba programada hasta el 29 de marzo, el día 10 de marzo tuvo lugar la última representación, debido al cierre de teatros derivado de la crisis del coronavirus.

En el mes aproximado de representaciones, la obra obtuvo críticas que, en general, fueron muy positivas. Se ensalzaba en ellas lo ambicioso del proyecto, la calidad del conjunto, la brillantez de la escenografía, la iluminación y el movimiento escénico y la plasticidad de sus memorables imágenes. Hubo alguna crítica discordante, en la que se resaltaba la dificultad del texto, y se demandaba de Mira más claridad de exposición en su puesta en escena⁵⁸.

Además de las cinco sesiones de ensayos que ya hemos descrito, y que incluían, cada una de ellas, un pase completo de la obra, asistimos a las representaciones de los días 13 y 14 de febrero de 2020. Los pases de los ensayos los contemplamos desde distintas localidades del patio de butacas. Asistimos a las funciones del 13 y 14 de febrero desde el tercer piso del teatro, para tener una vista distinta y completa de la piscina de turba en la que se desarrollaba la mayor parte de la acción. También disponíamos de entradas para los días 25 y 29 de marzo, últimos días programados⁵⁹. El objetivo era seguir la obra y valorar cómo había madurado, además de contemplar la función real desde otras dos localidades distintas, patio y platea. Por las razones expuestas de crisis sanitaria, no ha sido posible esta evaluación del final de las representaciones

El elenco

Como ya hemos indicado, Mira es muy cuidadosa en la elección del elenco y busca actores profesionales y comprometidos, que muchas veces han trabajado ya con ella en otros montajes. En *Naufragios* participan dieciséis actores y actrices, un proyecto que solo es asumible con medios públicos, los del Centro Dramático Nacional, en este caso. De los dieciséis, destacamos el trabajo de Jesús Noguero como Álgar Núñez, de Clara Sanchis como Mariana, su mujer, de Jorge Basanta como Esteban, de David Lorente como Dorantes, de Rulo Pardo como Castillo, de Pepón Nieto como Pánfilo de Narváez y de Karina Garantivá, como Shila, la pareja indígena de Álgar.

De ellos y del proyecto comenta Mira:

Somos un equipo potente, cómplice, generoso y comprometido, y en el arte escénico esto siempre suma. El espíritu de trabajo era continuar con el realismo mágico de la obra de Sanchis, con esa visión que cuestiona la realidad, o que la convierte en engañosa. Mi propuesta escénica es minimalista, poética y muy física, aproximándose con esta fisicidad al universo del autor (2020b: s/p).

⁵⁸ En esta línea está la crítica de Javier Vallejo en *El País-Babelia*, 15.2.2020, (https://elpais.com/cultura/2020/02/13/babelia/1581606197_751673.html)

⁵⁹ Pueden verse las entradas de esas representaciones que nunca tuvieron lugar en el apéndice documental, anexo 8.

Espacio y tiempo

Del manejo del tiempo y del espacio en *Naufragios* dice su autor:

Intenté que la mirada al pasado fuera diferente a lo establecido cuando se escriben obras históricas. Y eso fue lo que me llevó en *Naufragios* a abolir el espacio y el tiempo. Si me preguntas cuándo ocurre la acción, habría que cuestionarse también dónde ocurre. Esta es la última obra de la *Trilogía Americana*, y no quise, como en las otras dos, situarla en puntos geográficos y temporales concretos. Necesitaba libertad para cuestionarme el tema de la identidad. Lo primero que saltó en *Naufragios* fue el espacio. Están en España, pero llegan voces desde América: de los otros expedicionarios y de la india Shila. De pronto, el protagonista habla del Emperador, con lo cual entendemos que temporalmente, nos encontramos entre la primera y la segunda expedición, es decir, en el siglo XVI. Yo me sentía a gusto con esa libertad. En general quería liberarme de las dimensiones del espacio y del tiempo (Sanchis, 2020: 13-14).

Mira afronta su puesta en escena con la misma libertad, pero con la necesidad de materializar poéticamente sobre el escenario esa mezcla de tiempos y espacios, que no hay más remedio que concretar, o al menos, sugerir.

El espacio argumental que Sanchis describe en las acotaciones de su obra consiste en una vivienda actual, en territorios del Nuevo Mundo a los que llegaron los conquistadores españoles, y finalmente, en un arrabal urbano y marginal.

El espacio escénico es el escenario principal del Teatro María Guerrero, clásico teatro a la italiana. Los dos tercios de su superficie, en horizontal, los ocupa una piscina de turba, de unos 20cm de profundidad, y el tercio más cercano al público, la corbata, es escenario convencional. Se detalla todo ello en el apartado dedicado a la escenografía

En cuanto al espacio dramático, conjunción de los anteriores, Mira sitúa a sus personajes en diferentes zonas. Las escenas en el domicilio del siglo XX/XXI de Álvaro y Mariana tienen lugar en la corbata. Las escenas en el Nuevo Mundo, en general se desarrollan en la piscina de turba, aunque algunos de los expedicionarios invaden el territorio de la corbata, como muestra de la indefinición espacial y temporal que propone el montaje. Finalmente, la escena que cierra la obra entre Shila y Esteban, en el arrabal urbano, tiene lugar en la piscina de turba, sucia y deteriorada al final de la representación.

Por otra parte, el tiempo argumental no tiene duración precisa. Álvaro, entre sus dos viajes, que tuvieron lugar en el siglo XVI, aparece en las coordenadas del siglo XX/XXI. Desde esa época los fantasmas del pasado, del XVI, cobran vida, pero en una realidad/ensoñación en la que narran los sucesos que vivieron entonces. Finalmente, los dos personajes más marginales del XVI, la indígena Shila y Esteban el Moro, aparecen como personajes marginales en el XX/XXI para cerrar la representación.

El tiempo escénico, el que ocupa el transcurso de la representación es de 2h, sin descanso. El tiempo dramático en este caso no resuelve la desproporción de los dos tiempos anteriores, porque el espectador sufre el desasosiego de no saber exactamente, en qué época está, el mismo desasosiego que reina en la cabeza de Álvaro Núñez, y del que el autor y la directora nos quieren hacer partícipes.

Análisis de la puesta en escena de Mira

Al igual que hicimos al analizar *Consentimiento*, vamos a seguir el esquema de Kowzan ya citado para el análisis de los distintos sistemas de signos.

Palabra y tono

El texto de Sanchis es pura prosa poética, y del tratamiento que se le dé dependerá que llegue a transmitir toda la magia que encierra. Mira se ha volcado con la palabra, consciente de su importancia, a lo largo de toda la obra, y especialmente en varias escenas clave por su elevada dificultad.

Las primeras palabras de la obra de Sanchis son las voces en *off*, de Shila y de otros expedicionarios, que resuenan en la cabeza de Álvaro Núñez mientras duerme. Mira lleva los fantasmas al escenario, se agrupan detrás de Álvaro, en penumbra, y cuentan cada uno parte de su historia. Estos parlamentos, que en el texto son sucesivos y claros, los convierte la directora en una mezcla de voces inquietante, que sorprende al espectador, pues no es capaz de entender todo lo que se dice, hasta que descubre que son voces que están en la cabeza del protagonista. Todo lo que dicen, lo repetirán después, durante el desarrollo de la representación, cuando se vayan ordenando los acontecimientos, y el espectador no habrá perdido ni una línea de la obra, pero de entrada, no lo sabe, y queda en alerta, desconcertado, hasta que entra en el juego que se le propone. Somos testigos del intenso trabajo del grupo para replicar con sus voces las pesadillas que sacuden al protagonista, voces individuales y un coro a modo de eco. El lenguaje sirve aquí para representar el conflicto interior de Álvaro Núñez, que le persigue tras su vuelta a España, después de la primera expedición. Es un arranque muy trabajado para lograr ese efecto de desasosiego, de desconcierto, aunque algún crítico ha recriminado a Mira esa confusión inicial, en nuestra opinión, injustamente⁶⁰. En el extremo opuesto, otro crítico ha dicho

⁶⁰ Puede consultarse la crítica de Javier Vallejo en *El País-Babelia*, del 15.2.2020, (https://elpais.com/cultura/2020/02/13/babelia/1581606197_751673.html).

que la sobrecogedora escena inicial de la obra es digna de ser utilizada en las Escuelas de Teatro⁶¹.

Otra escena clave en la obra es el encuentro de Shila con Álgvar herido. Son dos personas que se supone que hablan distintas lenguas, y aunque parece que presenciemos un diálogo, en realidad son dos monólogos, en los que cada uno expresa sus sentimientos y sensaciones e interpreta los gestos y los movimientos del otro, no sus palabras, que no comprende. Mira lo hace creíble, y aunque lo oigamos todo en castellano, entramos en la magia de creer que no se entienden. El texto es muy bello, y Mira lo engrandece con la complicidad de Karina Garantivá y Jesús Noguero.

Hay una escena que quiere ser un alegato antirracista, en la que Mariana aparece como una prostituta actual que trata de captar a Esteban el Moro como cliente. Ella, situada en lo más bajo de la escala social, se permite un lenguaje hiriente, humillante para con el magrebí, ya que se considera muy por encima de él en dicha escala. Sanchis incluye la escena a sabiendas de que no es dramáticamente lógica, como explica en el *Cuaderno Pedagógico* de la obra, editado por el Centro Dramático Nacional, pero quiere expresar con ella la fractura interna del personaje (2020: 13).

En la escena de las barcas, cuando están a punto de naufragar, se producen siete pequeños monólogos seguidos, cinco previstos en el texto de Sanchis (los de Castillo, Alaniz, Narváez, el padre Suárez y Dorantes), a los que Mira ha agregado los de Pérez y Claudia. Sanchis acota en el texto que hablan *para sí*. Mira así lo entiende, y en una situación de miedo, de hambre, de frío, a punto de naufragar, oímos los pensamientos de cada uno de ellos, la confesión del que sabe que todo está perdido, conformando una escena de un bello patetismo, que realzan la iluminación y la escenografía, como comentaremos más adelante.

Toda la obra se desarrolla en castellano, salvo una canción de cuna que cantan las cinco indígenas en lengua náhuatl. El acento es neutro, con excepción del personaje de Esteban el Moro, natural de Azmor, en el actual Marruecos, y que habla con el acento de los magrebíes actuales con poca formación, cuando se expresan en castellano. El personaje de Shila lo interpreta una actriz colombiana, que además es autora y directora

⁶¹ Puede consultarse la crítica de Mario Martín Lucas en el periódico digital *El Español*, el 4.3.2020, (https://www.elespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20200304/naufragios-alvar-nunez/472272769_7.html).

de escena, Karina Garantivá, con un levísimo acento de su país, lo que le va bien al personaje.

Sanchis desgana a lo largo de la obra situaciones humorísticas a las que Mira saca mucho partido, y para las que los actores han de cambiar de registro, de lo trágico a lo cómico. Mira gestiona con maestría estos contrastes y logra espléndidas transiciones. El trabajo de David Lorente, como Dorantes, y de Rulo Pardo, como Castillo alcanza un gran nivel, y con él nos hacen ver, de la mano de la directora, los pasos que dan como expedicionarios en el siglo XVI y los pasos que dan en el presente como revisores de la historia, con la comicidad que se deriva de esta metateatralidad que ellos encarnan: saben lo que vivieron, saben que además son personajes del libro de Álvar y quieren que Álvar los reponga en la historia en un lugar más acorde a sus merecimientos.

Un punto importante que obsesiona a la directora, y que comentaremos en detalle en el apartado de la música, es lograr que los actores no se dejen arrastrar por la belleza de la música clásica que ha previsto Sanchis en alguna de las escenas, y que contrasta con situaciones brutales de guerra. Insiste en que deben mantener la energía que traen, y no contagiarse de lo sublime la de la música. Es esencial para ella que se materialice el contraste.

Mímica del rostro

En general la mímica del rostro en la obra tiene una función de apoyo a la palabra oral, y potencia la expresividad de la misma. Sí que hay mímica dual en algunas situaciones, puesto que un personaje vive dos circunstancias muy distintas a la vez. Es el caso de la aparición inicial de Esteban el Moro en casa de Álvar. Mientras este conversa con él y a la vez con Mariana, trata de que la conversación con su esposa sea normal, sin dejar de dirigirse al fantasma a la vez. La voz de Álvar quiere expresar ante Mariana la seguridad de que todo va bien, pero el rostro expresa el miedo a ser descubierto, a parecer loco. Asomará al rostro de Álvar varias veces su conflicto interior, su miedo, acompañando a sus palabras o sin ellas. Y todo ello en su justa medida, sin excesos, bajo el control de la directora.

Destacamos aquí una escena en la que se prescinde de la mímica del rostro, cuando están a punto de encontrar a los guerreros españoles tras diez años de vicisitudes. Irrumpe en el escenario un grupo de conquistadores de aspecto fiero, fuertemente armados, que desfilan al son de una marcha religioso-militar. Sus cabezas, bajo los cascos, van cubiertas

con una gruesa media, no tienen rostros. Son los soldados del emperador Carlos, pero en su anonimato, son cualquier ejército en cualquier lugar y en cualquier época.

Gesto

En la obra, muchos de los gestos corporales de los actores son de apoyo a la palabra, pero también hay algunos otros que la completan, o completan una situación. Así en la escena inicial, cuando los fantasmas de la cabeza de Álvar no le dejan dormir porque no cesan de recordarle el pasado, él toma una copa y aprieta un mando a distancia, que hace sonar la música en la habitación. En las acotaciones de Sanchis hay un mueble bar y un equipo de música en escena, que no están en el montaje de Mira, sin embargo, los gestos los ponen de manifiesto sin necesidad de que estén presentes.

Otra escena en que el gesto da mucha información es aquella en que los expedicionarios, víctimas del hambre, arrancan a trozos la funda que recubre el armazón del gran caballo, y se ponen a comer esos trozos⁶². Son todos gestos que expresan la desesperación que produce la necesidad, y cómo acuciados por ella se comen los caballos, que tan importantes eran en la misión de conquista inicial.

Los gestos ayudan a entender el espíritu de esperanza que los acomete cuando deciden construir barcas para tratar de escapar de aquella tierra inhóspita, y los gestos denotan la pérdida de esa fe, cuando en medio de un mar embravecido luchan para remar, mantener el equilibrio y esquivar una muerte casi cierta⁶³. La quinésica y la proxémica expresan deseo de escapar o deseo de no separarse del otro. Hay gestos, de amor hacia un saquito de huesos, gestos de resignación desesperada en el vertedero final... De nuevo Mira nos ofrece un conjunto armónico, creíble, sin exagerar ninguna nota, que nos va ayudando a entender la nada sencilla dramaturgia de Sanchis.

Escenografía

La escenografía, tiene una importancia crucial en un montaje de las proporciones de este, tan ambicioso artísticamente. Es una garantía la producción del Centro Dramático Nacional, porque, aunque la propuesta de Mira es minimalista, todo el conjunto por fuerza ha tenido que ser muy costoso.

El encargado de su diseño es Curt Allen Wilmer, con Leticia Gañán y Estudio deDos. Los elementos sobre los que se apoya su montaje son: una piscina de turba que

⁶² Puede verse la fotografía del caballo en el apéndice documental, anexo 9.

⁶³ Puede verse la fotografía de los momentos previos al naufragio en el apéndice documental, anexo 9.

ocupa dos tercios del escenario, aproximadamente, la corbata, que ocupa el tercio restante, un gran caballo, con armazón de madera en el interior y cuero en el exterior, cuatro *tripolinas* (telones de flecos), una cama que desciende del techo sobre la corbata, y un gran espejo que ocupa todo el fondo del escenario⁶⁴.

Hay dos *tripolinas* laterales que son fijas, no se mueven de su posición, y permiten la entrada y salida fluida de los actores. Una tercera es móvil, cae y se eleva como un telón, y cubre el fondo, tapando el gran espejo. La *tripolina* asciende y descubre el inmenso espejo, levemente inclinado, en dos escenas: la de las barcas próximas a naufragar y la escena final, con Esteban y Shila, y las mujeres inmigrantes que rebuscan en el vertedero. La última *tripolina* es también un telón de flecos móvil que separa la corbata de la piscina de barro, y sube y baja varias veces a lo largo de la obra. Con ella bajada, parecen estar separados el siglo XX/XXI y el XVI, con ella subida se mezclan tiempos y espacios.

El caballo, como indica Sanchis en las acotaciones, tiene un tamaño superior al natural. No aparece enjaezado para la guerra, como prevé el autor, sino imponente en su tamaño, pardo en su color, y con los ojos cubiertos. Es un armazón forrado de pedazos de un material que parece cuero, y que habrá de soportar el peso de varios intérpretes a la vez. El caballo es un elemento clave en las campañas de conquista, por el miedo que causa a los indios, que no conocen este animal. El montaje por partes de la piel que lo cubre permite que puedan arrancarse sus pedazos en la escena ya comentada de la hambruna, dejando a la vista el armazón. El animal no ve, aportación de Mira, quizá porque la campaña también fue una lucha a ciegas.

La cama es también un elemento dinámico, que aparece colgada a cierta altura, en la primera escena, para descender al suelo cuando sobre ella se desarrolla la acción, y ascender para desaparecer cuando Álvarez, con su maleta, parte para la misión del Río de la Plata. Permite, como comentaremos en el apartado siguiente, la reunión en ella de los fantasmas de Álvarez Núñez.

Por último, la piscina de turba es toda una creación. Se trata de un barro especial que hace muy trabajoso el andar de los personajes, como debió ser en realidad caminar por las tierras pantanosas de La Florida, y por el resto de tierras que recorrieron en su

⁶⁴ Se incluyen tres bocetos de los elementos principales del escenario, elaborados *ad hoc* para este trabajo, en el apéndice documental, anexo 10.

aventura. El trabajo físico es tan importante para Mira, que, generalmente, arma sus montajes sobre él, y en *Naufragios* cobra, con ayuda del barro, una dimensión absolutamente protagonista.

Somos testigos de la dureza del trabajo actoral en este medio. No solo por la dificultad para andar, sino por la baja temperatura del barro. Los actores en los ensayos llevaban esarpines e incluso mallas de neopreno. Y es que la turba estaba fría, era barro húmedo. Y en el pase diario con que se cerraba cada jornada, se trabajaba en el barro con los pies descalzos, como en las funciones.

La piscina de turba es uno de los grandes aciertos del montaje. Como hemos comentado, desde localidades algo elevadas, la percepción de la obra cambia, y el barro siempre presente en la retina del espectador, refuerza el mensaje, la dureza de la vida de la expedición. Se utiliza también, como prevé Sanchis un gran velo que cae sobre los expedicionarios desesperados desde la altura, y los envuelve añadiendo más dificultad a sus dificultades.

Movimiento escénico

Marcelo Díaz, director de escena argentino-alemán, en su obra *La puesta en escena* expone que en muchos de sus montajes busca asociar un cuadro con la obra que va a dirigir, porque esto le ayuda a superar visiones demasiado naturalistas, además de ser una buena base para trabajar con el equipo de dirección (2016: 77).

Por lo que observamos, Mira sigue un proceso similar en *Naufragios*, y María Mesas recibe de la directora la imagen de una escultura de Esperanza D'Ors, de la serie *Todos somos trashumantes*, que representa la idea que Mira quiere llevar al escenario, la idea de grupo, de cercanía, de mezcla⁶⁵. Y a partir de esa información, la joven asesora de movimiento escénico plantea su trabajo.

Son muchas las escenas en que aparecen en el escenario grupos humanos, cuyos componentes parecen buscar en el contacto con los otros apoyo, consuelo o valor.

Podemos citar varios ejemplos⁶⁶:

⁶⁵ Puede verse la escultura citada de Esperanza D'Ors en el apéndice documental, anexo 11.

⁶⁶ Algunos de ellos pueden observarse en las fotografías del apéndice documental, anexo 12.

- El arranque de la obra, donde el grupo de los expedicionarios, desnudos, atraviesa el escenario, andando en el barro, de noche, bajo una gran tormenta, con truenos, relámpagos y lluvia.
- Los expedicionarios y las indígenas, presentes en la cabeza de Álvaro Núñez, aparecen a la vista de este en su dormitorio, en su cama, rodeando a su mujer, mientras esta descansa en ella.
- Shila, seguida de cuatro indígenas, que juntas, en dos ocasiones, atraviesan la escena.
- Los expedicionarios caminando trabajosamente por las duras tierras del Nuevo Mundo.
- Los fantasmas de Álvaro, sus compañeros, sujetándole porque se niega a revivir el pasado y a revisar su versión del mismo.
- El patético grupo, con Narváez a la cabeza, sobre el caballo y a su alrededor, que como dicen el texto de Sanchis y el texto original de Cabeza de Vaca, parecían la viva estampa de la muerte.

La ocupación del escenario es total, y contrastan los movimientos pesados de los actores, cuando están dentro de la piscina de turba, con los movimientos que realizan sobre la corbata. Todo está milimetrado, pero parece natural. Somos testigos de las repeticiones de una escena, porque un codo sobresale más de la cuenta y rompe el equilibrio de una composición de grupo, hasta que la imagen logra la altura estética deseada. Lo mismo sucede en otras escenas, como la de los fantasmas que llegan a la cama de Álvaro, y en la que se repiten opciones de colocación hasta decidirse por la imagen estéticamente más potente.

La directora incluye un remate para una escena, que no está en el texto de Sanchis. Es un momento en que Mariana, la mujer de Álvaro cruza el escenario con una bandeja de comida, ante la mirada atónita de Claudia, y de repente, se vuelve y arroja su contenido a la piscina de turba, donde el grupo de expedicionarios al borde de la inanición se lanza a comer la comida del suelo, como animales. Mesas coordina el movimiento de una escena fascinante, que marca diferencias entre el mundo de la abundancia y el mundo de la penuria extrema.

Es importante poner de relieve que María Mesas ha sido capaz de traducir con inteligencia e imaginación las instrucciones y las intuiciones de Mira, y ha diseñado un ballet para los actores, que lo han interiorizado de modo muy profesional. La perfección

de lo sencillo, suele decir Mira, que considera que, al hacerlo perfectamente, lo sencillo cobra valor estético y artístico.

Música y efectos sonoros

Jordi Francés se encarga de la música en la obra, en la que varias de las piezas ya están previstas por Sanchis en las acotaciones. Francés las recrea, bien corrigiendo la intensidad, bien introduciendo un solo dentro de la música, o eligiendo una marcha religioso-militar sugerida por el autor.

Así, al inicio de la obra, cuando Álgvar escucha las voces del pasado en su cabeza, Sanchis indica que “pone en funcionamiento el equipo de música y se escucha quedamente la Sinfonía nº3, «Escocesa», de Mendelsohn”. Mira, con la complicidad de Francés, transforma esa música queda en atronadora. No es ya una música suave para no molestar a su mujer que descansa en la cama, es una música potente, invasiva, la única que parece silenciar las voces de los fantasmas que habitan la cabeza de Álgvar.

Para el desfile del ejército, indica Sanchis en las acotaciones que se utiliza una marcha religioso-militar. La propuesta de Francés es una adaptación de la *Danza de los salvajes*, de la ópera-ballet *Las indias galantes*, de Rameau. En su versión, se acentúa el aire de marcha militar, pero mantiene íntegra la belleza de la música barroca, con lo que se produce un contraste entre la conquista y el ejército, y una música de elevada espiritualidad.

Otra innovación que nos ofrecen Francés y Mira es la inclusión de un solo a cargo del personaje de Claudia, interpretado por la actriz y cantante Muriel Sánchez. Es una aria del *Stabat Mater*, de Pergolesi, que Sanchis indica como música en sus acotaciones para el segundo acto. En el montaje de Mira, Sánchez, subida al caballo de Narváez, entona el aria, que acentúa, en nuestra opinión, el patetismo emotivo de la música de Pergolesi.

Mira introduce además un número musical gracioso, que continúa la estela de humor que salpica toda la obra de Sanchis, y que proporciona momentos de alivio en la tragedia que contemplan los espectadores. Barajó la directora incluir dos números, *De España vengo*, de la zarzuela *El niño judío*, de Pablo Luna, y la jota *Si las mujeres mandasen*, de la zarzuela *Gigantes y Cabezudos*, de Manuel Fernández. Finalmente Mira solo incluyó *De España vengo*, que interpreta David Lorente, en su personaje de Dorantes, para detener una pelea. Creemos que es un acierto, no haber incorporado la segunda pieza, que iba a interpretar Muriel Sánchez, porque podía rayar en el feminismo paródico, cuando

ya su propio personaje, Claudia, la mujer que marchó con los expedicionarios expresa un claro mensaje feminista. Como recuerdo de esta eliminación de última hora, en el *Cuaderno Pedagógico* de la obra, se dice del personaje de Claudia que es de las que creen que “no habría guerras si las mujeres mandasen” (Mira, 2020c: 27).

Francés, además de la música, es responsable del resto del espacio sonoro, que también mantiene un altísimo nivel. Tanto la tormenta inicial, bajo la que cruzan el escenario los hombres desnudos, como el sonido del mar embravecido, que llevará las barcas a su hundimiento, comunican el abrumador poder de la naturaleza, en contraste con la fragilidad humana. Los sonidos de las gaviotas y las modernas sirenas de los barcos en la escena del puerto, entre Mariana y Claudia, nos ayudan a transitar de un siglo a otro.

Iluminación

A cargo de la iluminación está José Manuel Guerra, que ya ha trabajado con la directora en varias obras, entre otras, la ya comentada *Consentimiento*. Hemos escuchado decir a la directora en las sesiones de ensayo “tenemos la luz más bonita con la que he trabajado”. Y eso dicho por una persona de la experiencia de Mira es poner el listón muy alto.

Guerra se enfrenta a dificultades técnicas por el diseño de la propia escenografía, con la *tripolina* intermedia, que dificultaba la iluminación. Como consecuencia, los focos se situaron sobre la corbata y eran visibles desde las primeras filas del patio de butacas. Presenciamos algún pase completo de los ensayos desde esas localidades, y si bien es cierto que sorprende ver varias líneas de luces empotradas en el techo, no restan atención a lo que sucede en el escenario, en lo que el espectador se concentra de inmediato.

La propuesta de luces escogida para las escenas que suceden en la actualidad es distinta, más clara, que la de las escenas del siglo XVI, en las que se resalta el aspecto espectral de los expedicionarios. La iluminación sobre sus piernas cuando caminan por el barro es algo más oscura, lo que contribuye a transmitir la sensación de pesadez y dificultad en el avance, aunque en un nivel subliminal.

La iluminación de la tormenta inicial, con sus relámpagos, la lluvia, que parece tan real y su penumbra nocturna, bajo la cual caminan los expedicionarios desnudos, es un arranque de la obra que impresiona. También lo hace la escena de las barcas en alta mar, a punto de naufragar, en medio de la noche, con los tripulantes tratando de mantenerlas a flote, y todo ello reflejado en el gran espejo del fondo, que en esta escena queda

descubierto, para mostrarnos duplicados el sufrimiento y la desgracia del grupo en medio de un mar inmenso. Y de repente, en esa misma escena, seis de los expedicionarios toman la palabra, como ya hemos explicado, para realizar sendos monólogos, mientras una luz blanca, que resalta su aspecto fantasmagórico, los ilumina sucesivamente.

La iluminación dorada y ocre de los grupos humanos, que se asemejan a la escultura de Esperanza D'Ors comentada, como hemos visto en el apartado de movimiento escénico, acentúa la belleza patética de las imágenes, que resultan inolvidables.

Maquillaje, peinado y vestuario

El responsable de la caracterización es Moisés Echevarría. Uno de los retos de su trabajo es convertir a los expedicionarios en personajes espectrales desde el inicio de la representación⁶⁷. Mira no recoge la propuesta de las acotaciones de Sanchis, de la evolución de la expedición y el deterioro que en los hombres produce el paso del tiempo. La línea de trabajo es clara: son fantasmas en la cabeza de Álvar Núñez desde el inicio. Para ello Echevarría ha utilizado una serie de maquillajes al agua en colores pardo y blanco, con arcilla para el pelo y las barbas, que logran ese efecto (Mira, 2020c: 45).

Se enfrenta también a un gran reto, y es el deterioro de un ojo que sufre Narváez por un ataque de los indios. Para replicar las imágenes de los retratos de época, utiliza prótesis de gel, sobre las que luego aplica el maquillaje⁶⁸. El trabajo es muy bueno, pues escuchamos a Pepón Nieto alabarlos, ya que, a pesar de la inflamación simulada y aparatosa, él veía perfectamente (Mira, 2020c: 45).

Los peinados de los expedicionarios muestran el descuido del paso del tiempo, mientras que los de Mariana y Álvar, pueden corresponder a personas actuales que se preocupan por su imagen.

Del vestuario se ocupa Gabriela Salaberri. Para Narváez y el grupo militar sin rostro que desfila utiliza la diseñadora vestuario de época, con corazas, cascos, morriones greguescos, etc. Para el resto de expedicionarios, incluida Claudia, utiliza camisas, calzones y algún jubón, todo en tejidos naturales y colores crudos. Las indígenas llevan un atuendo en rojo, que permite ver su torso, y Shila uno similar en azul, combinados con maquillaje corporal en ambos colores. Shila y las indígenas en la escena final cambian su

⁶⁷ Puede verse la aplicación del maquillaje blanco sobre el rostro de un actor en la fotografía del apéndice documental, anexo 13.

⁶⁸ Puede verse la caracterización del personaje de Narváez en la fotografía del apéndice documental, anexo 13.

atuendo por ropas baratas urbanas, que expresan su marginalidad. Esteban luce sobre sus ropas del siglo XVI un abrigo actual cuando está en nuestra época (Mira 2020c: 37)⁶⁹.

Accesorios

La mayor parte de los accesorios utilizados ya se han comentado en apartados anteriores: el mando a distancia del equipo de música, la botella de whisky de la que bebe Álvaro y que se llevará Esteban en el bolsillo del abrigo, los zapatos y baratijas actuales que vende Álvaro en su etapa de buhonero, la bolsita con los huesos de la hija de Álvaro y Shila. Pero hay un accesorio que no hemos comentado todavía y que cobra un gran protagonismo en la obra: el libro de Álvaro Núñez. Castillo y Dorantes se quejan a Álvaro de que no están conformes con el tratamiento que les ha dado en el libro que ha escrito sobre la expedición y tampoco Shila y los demás. Y el libro aparece en escena, con Álvaro anotando en él, con Castillo y Dorantes pendientes de que no pase por alto ninguna miseria, y de que no falte a la verdad. Es una especie de reescritura de la historia que vivieron, y que reviven en esa noche de pesadillas y de fantasmas. La introducción en el montaje del libro, que es un cuaderno en el que Álvaro va escribiendo con un bolígrafo actual, es una aportación de Mira, que lo incluye de modo natural en las escenas de Sanchis⁷⁰.

Mira, además, utiliza las mantas térmicas del tipo de las de la Cruz Roja, doradas para el exterior y plateadas para el interior, con las que se abriga a los inmigrantes que arriban a nuestras costas en patera, cuando llegan con hipotermia. Se trata de la escena tras el naufragio de las barcas, en la que Figueroa, ya difunto, aparece caminado con gafas oscuras y un bastón. Va nombrando a todas las víctimas, que le siguen formando una siniestra fila. Aunque Sanchis indica que Figueroa viste a la europea, Mira cubre sus deterioradas ropas, y las de sus compañeros, con las mantas de emergencia. Nos propone la directora la imagen de quienes fueron a buscar oro y se encontraron con el dorado de las mantas térmicas, mezclando de nuevo los dos siglos, tan alejados y tan cercanos a la vez.

⁶⁹ Puede verse el detalle del vestuario de las últimas escenas en la fotografía del saludo al final de una de las representaciones, en el apéndice documental, anexo 14.

⁷⁰ Pueden verse fotografías con el libro como protagonista en el apéndice documental, anexo 15.

7.2.4 Valoración

A pesar de la dificultad que encierran los textos de Sanchis Sinisterra, nuestra opinión es que Magüi Mira ha conseguido con su montaje transmitir un mensaje claro de oportunidad perdida, de encuentro de dos culturas que pudo ser fructífero, mestizo, híbrido, pero que no lo fue. Y deja flotando en el aire que la misma oportunidad se da en la actualidad, con las nuevas migraciones, que tampoco somos capaces de asimilar.

La obra cuestiona lo que podría haber sido y no fue: el abrazo de dos culturas. El mundo hoy sería diferente. (...) Un escalofriante espejo de nuestra actual torpeza para asumir las migraciones que nosotros mismos sembramos. Esta es la gesta que me interesa contar. (Mira, 2020: 26-27)

Sanchis y Mira revisan la historia, desde el siglo XX/XXI, y eso siempre introduce un sesgo en la misma. Juan Mayorga ha comentado sobre ese cambio de perspectiva del teatro histórico lo siguiente:

Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella, y ella lo recoge (2016: 156).

Y efectivamente, Sanchis dirige su mirada a los acontecimientos de la conquista americana desde la celebración del V Centenario del Descubrimiento, y Mira lleva su texto a la escena, subrayando que cualquier campaña de conquista tiene algunas luces y muchas sombras y que la actualidad nos da la oportunidad de corregir errores similares a los del pasado, nos da la oportunidad del encuentro con el otro.

Pero aunque todo ello está en el texto de Sanchis, Mira no busca aclarar al detalle ese texto, sino que busca inundar al espectador con sensaciones, con belleza, aunque sea con la belleza del patetismo (Mira, 2020: 29). Nos recuerda la obra al relato de Cortázar, *La noche boca arriba* (1956), en el que un motociclista accidentado soñaba, desde su cama del hospital, que estaba a punto de ser sacrificado por los aztecas, para descubrir con horror que él era el indio moteca víctima del sacrificio, y que estaba soñando que era un motorista que había tenido un accidente en un mundo extraño. Es un relato imposible, pero bellísimo, en el que el tiempo y el espacio se entrecruzan, como en la obra de Sanchis. Del mismo modo, el montaje de Mira plasma esa magia del espacio y el tiempo, y llena la retina del espectador de imágenes inolvidables, que, acompañadas de la prosa poética de Sanchis, elevan el espíritu de los espectadores, y hacen que el posible desconcierto espacio-temporal quede en un segundo plano. Merece la pena dejarse

embruja por la magia que Mira ha sido capaz de crear, con un texto difícil, que suponía además su estreno en nuestro país. Ha sido una verdadera pena que no pudiera completar su ciclo sobre las tablas madrileñas.

Para finalizar esta valoración, queremos citar una observación de Octavio Salazar Benítez, con la que nos sentimos muy identificados. Salazar es catedrático de Derecho Constitucional en la Universidad de Córdoba e investigador especializado en igualdad de género y nuevas masculinidades. Unos días después del estreno publicó en su blog *Las horas*, una crítica sobre el montaje de Mira de *Naufragios de Álvaro Núñez*, en la que decía al respecto:

Por todo ello, resulta admirable, (...), que una mujer como Magüi Mira sea capaz, cuando ya pasó los setenta, de ser una de las creadoras escénicas más valientes, luminosas y arriesgadas de nuestro país. Y no solo es excepcional que sea justo ahora cuando su agenda no deje de sumar proyectos tentadores, sino que, además, y por encima de la cantidad, ella sea capaz de lanzarse al vacío, de no acomodarse y de transitar por senderos que otros, sobre todo muchos hombres geniales que con esos años ya se creen por encima del bien y del mal, prefieren esquivar para no poner en peligro su pedestal (2020: s/p).

8. CONCLUSIONES

A lo largo de la historia del teatro, la dirección de escena ha ido evolucionando desde la mera organización básica de las representaciones, hasta adquirir, desde principios del siglo XX, un protagonismo creciente en los montajes teatrales. En la actualidad, se acepta, generalmente, que la persona responsable de la dirección no es una mera traductora de un texto dramático para llevarlo a un escenario, sino que aporta una alta dosis de creatividad al hecho teatral: su visión personal del texto y de los lenguajes escénicos complementarios, conjunto que pondrá a disposición de los espectadores como un todo significativo.

Como en otras especialidades teatrales, el acceso a la dirección de escena no es fácil en nuestro país. Los jóvenes con buena formación que salen de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, o de otros centros equivalentes de Comunidades Autónomas, o de otras escuelas de interpretación, tienen complicado el salto desde las salas alternativas hasta los grandes teatros. Estas dificultades han sido tradicionalmente más graves en el caso de las directoras, si bien es cierto que en las dos últimas décadas ha aumentado el número de mujeres que han podido dirigir montajes en teatros importantes, públicos o privados, aunque todavía no se pueda hablar de un acceso con igualdad de oportunidades.

Magüi Mira es una profesional del teatro que desde una carrera reconocida como actriz dio el salto a la dirección de escena en 2001. Es relevante el estudio de su labor como directora de escena, en primer lugar, por la calidad y originalidad de sus propuestas, pero además porque sirve de ejemplo de lo mucho que pueden aportar las mujeres en este campo. Además, desde su espléndida madurez creativa, contribuye a la visibilidad de la intelectualidad femenina a una edad, 76 años en el momento de redactar estas líneas, en que las mujeres, en muchos ámbitos de la vida social y cultural, parecen no existir.

Mira está comprometida consigo misma y con la realidad social, y en cada dirección nos ofrece su visión de un texto que para ella es relevante, significativo, que la conmueve y que la implica, y su trabajo consiste en poner su personal visión del mismo a disposición del espectador. Para ello es muy cuidadosa con la elección del elenco. Quiere los mejores actores para cada ocasión, pero también busca que constituyan un grupo que se enamore del trabajo y se comprometa con el mismo, y ella trabaja continuamente como catalizador para lograrlo.

No ha abarcado este trabajo, por su propia dimensión, su evolución completa como directora de escena, sino tan solo dos de sus trabajos recientes. Se trata de dos montajes producidos por el Centro Dramático Nacional, y por tanto con el apoyo de sus medios, lo que suele ser una garantía de libertad creativa. Mira aprovecha estas oportunidades y nos ofrece dos montajes espléndidos. Uno aborda un tema de actualidad, la violación y las relaciones de pareja en el mundo de hoy, otro reflexiona sobre el ayer de la Conquista de América y su paralelismo con las ‘conquistas’ actuales de la inmigración deseosa de integrarse en el mundo más desarrollado. Y en ambos casos pone ante nosotros creaciones emocionantes e inolvidables. Con ellas logra ‘zarandear’ al espectador de muchas maneras: con la belleza de los textos, con imágenes que son composiciones pictóricas y escultóricas artísticas y vivas, con el movimiento escénico adecuado a cada situación, con lo corporal de sus montajes, que en muchas ocasiones incluyen coreografías, con motivos continuos de reflexión, provocadores, que no dejan sitio a la indiferencia, etc. Pero sobre todo con el conjunto de los distintos lenguajes escénicos en una concordancia prácticamente perfecta, donde todo suma en igualdad para el beneficio del conjunto.

También aplica Mira su mirada de mujer profesional comprometida con la causa de la igualdad de mujeres y hombres a todo lo que hace, y hay generalmente en sus montajes motivos de reflexión en esa línea. En *Consentimiento* se potencia la reflexión alrededor

de la violación que propone la autora, no solo con el caso de la violación de una mujer humilde, que se sustancia en el juzgado, sino con el atrevimiento de llevar al escenario una escena de violación marital, que en el texto de Nina Raine quedaba implícita. Es un ejemplo de los riesgos que no esquiva Mira, que logra una escena cruda, creíble y artística a la vez.

En cuanto a *Naufragios de Álgvar Núñez*, la mirada de Mira a los tres personajes femeninos del texto de Sanchis nos muestra tres modelos de mujer, tres roles, de hace quinientos años y del presente: Mariana, la mujer que espera la vuelta de su hombre, Shila, la mujer compasiva que acoge, cuida y es finalmente abandonada, y Claudia, la mujer que se embarcó con su marido porque esperar no era para ella, y quería también protagonizar la historia. Las inmigrantes de la escena final, recolectando lo que pueden salvar de la basura en un vertedero, nos hablan del lugar secundario de la mujer también en nuestra sociedad, donde sufren más cuota de pobreza y de marginación. Son personajes de menos calado que Álgvar Núñez o Narváez, pero tienen relevancia en el montaje de Mira.

La figura de Magüi Mira como directora de escena española en activo es sumamente atractiva, y podría dar lugar a una extensión de este trabajo, con el estudio de toda su trayectoria como directora, bien en conjunto, bien con trabajos parciales. Se podría analizar específicamente su modo de abordar los clásicos, por ejemplo, revisando los montajes de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, en 2002 y *Cuento de Invierno*, de Shakespeare, en 2007. También consideramos materia interesante de estudio las representaciones que ha dirigido en San Petersburgo, en el Teatro Fontanka, con una compañía rusa y en idioma ruso: *Cuento de invierno*, de Shakespeare, en 2009 y ¡*Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra en 2012 y que han quedado en el repertorio de la compañía, como es costumbre en Rusia. Otra posibilidad sería estudiar a fondo uno de sus próximos espectáculos, desde que reciba el encargo hasta su estreno, con un trabajo de campo continuo a su lado.

En resumen, Magüi Mira, cuya aportación a la escena española como actriz a lo largo de cuarenta años es notable, alcanza como directora de escena, en una trayectoria ya de casi veinte años, altas cotas creativas. Nos parece de gran relevancia seguir profundizando en su trabajo, siempre atrevido, personal y libre.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, “Primeros pasos de la dirección escénica en España (1900-1939). Claves para un análisis”, *ADE-Teatro*. Nº 100. Abril-Junio 2004.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de Teoría y práctica teatral*, España, Castalia, 2012.
- BALTÉS, Blanca, “Conversación con Paloma Pedrero”, en *Directoras en la historia del teatro español 1550/2002, Volumen III*, publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2005.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros SL, 1997.
- BUENO, Lourdes, “Más que un retrato: Patricia W. O’Connor y su pasión por el teatro español”, en *Don Galán*, nº 9, CDAEM 2019, recuperado el 23.7.2020 de <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/homenaje/pagina1.html>
- CABALLERO, Ernesto, “De ley”, en *Las Puertas del Drama*, nº 1 extra, 2016, recuperado de <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/> el 10.3.2020.
- CABEZA DE VACA, Álvaro Núñez, *Naufragios*, edición de Eloísa Gómez-Lucena y Rubén Caba, Madrid, Cátedra, 2018.
- CHECA PUERTA, Julio E., “Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell(1966) e Itziar Pascual (1967)”, en *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, Vol. 36, Nº 2; Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011.
- CONTRERAS, Ana, “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”, en *Acotaciones*, 27, pp. 55-82, RESAD, julio-diciembre 2011.
- DÍAZ, Marcelo, *La puesta en escena*, Dresde (Alemania), Fahnauer Verlag, 2016.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.
- GARCÍA MANSO, Luisa, (2012), “Inmigración femenina y desigualdad de género en las artes escénicas: *La orilla rica* (1993) de Encarna de las Heras”, en *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (Siglos XX-XXI)*, Cincinnati, Ohio, Society of Spanish-American Studies, 2012.
- _____, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK Ediciones, 2013.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Barcelona, Castalia Ediciones, 2011, e-book 2016.
- GÓMEZ-LUCENA, Eloísa y CABA, Rubén “Introducción” a *Naufragios*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Madrid, Cátedra, 2018.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014.
- HAUSER, Frank y REICH, Russell, *Notas de dirección*, Barcelona, Alba, 2017.
- HERAS, Guillermo, “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”, en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo, (ed.), Madrid, Visor Libros, 2006.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena (ADE), 2008.
- HUERTA CALVO, Javier y VÉLEZ SAINZ, Julio (Dirs.), Molanes Rial, Mónica y Gaytán Duque, Julia (Coords.), *Circuitos teatrales del siglo XXI*, Madrid, Antígona, 2018.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo, “Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger”, *ADE-Teatro*. N° 100. Abril-Junio 2004.
- KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro”, en *Teoría del teatro*, AA. VV, Madrid, Arco Libros, 1997.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, *La escena del siglo XXI*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2016,
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, “Chequeo al teatro español. Perspectivas”, en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Visor libros, 2006.
- _____, (2007a), “Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Visor libros, 2007.
- _____, (2007b) “De autores y directores”, en *ADE-Teatro*, N° 117, octubre 2007.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *Antropología de género*, Madrid, Cátedra, 2017.
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro, “Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena”, en *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol.2, 2014, recuperado de <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/RAUDEM/article/view/604/577> , el 27.4.2020
- MARTY, Paulette, *Contemporary Women Stage Directors: Conversations on Craft*, Londres – Nueva York, Methuen Drama, 2019.
- MAYORGA, Juan, *Elipses*, Segovia, Ediciones La uÑa RoTa, 2016.
- MIRA, Magüi, encuentro digital con los lectores de *El Mundo*, 19.1.2007. Recuperado de <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/01/2318/> , el 10.3.2020
- _____, (2018a), entrevista en *Cuaderno Pedagógico* 109 del Centro Dramático Nacional, sobre *Consentimiento*, marzo 2018, recuperada de <https://cdn.mcu.es/wp->

content/uploads/2012/08/N%C2%BA-109-CONSENTIMIENTO-17-18.pdf , el 2.4.2020.

_____, (2018b), “Una actriz dirige”, clase magistral impartida en la Universidad de Alicante el 13.11.2018, recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=2LG9Xk4UCR4> , el 27.2.2020.

_____, “Entrevista a Magüi Mira” en *El Cultural*, el 7.5.2019, por la concesión del Premio Valle Inclán de Teatro en su XIII edición, recuperada de <https://elcultural.com/magui-mira-gana-el-xiii-premio-valle-inclan-de-teatro> , el 2.2.2020.

_____, (2020a), entrevista en *El Cultural* el 6.2.2020 , con motivo de la preparación del montaje de *Naufragios de Álvaro Núñez*, recuperada de <https://elcultural.com/naufragios-la-herida-de-alvar-nunez-y-sanchis-sinisterra> , el 20.2.2020.

_____, (2020b) entrevista en *La Guía del Ocio*, de *El País*, el 14.2.2020, con motivo del estreno de *Naufragios de Álvaro Núñez*, recuperada de <https://www.guiadelocio.com/madrid/teatro-y-danza/naufragios-de-alvar-nunez-o-la-herida-del-otro-en-teatro-maria-guerrero-centro-dramatico-nacional/articulos/entrevista-a-maguei-mira> , el 7.4.2020.

_____, (2020c) entrevista en *Cuaderno Pedagógico* 125 del Centro Dramático Nacional, sobre *Naufragios de Álvaro Núñez*, marzo 2020, recuperada de <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA125-Naufragios-19-20.pdf> ,el 20.4.2020.

_____, Sitio oficial de la actriz y directora <http://www.maguimira.es/> , varias consultas en febrero y marzo de 2020.

O’CONNOR, Patricia, (1988), *Dramaturgas españolas de hoy (una introducción)*, España, Espiral Fundamentos, segunda edición, 1997.

_____, (1998), *Mujeres sobre mujeres, teatro breve español*, España, Espiral Fundamentos, segunda edición, 2006.

_____, (2006), *Mujeres sobre mujeres, en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, España, Espiral Fundamentos, 2006.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2017.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo y SORIA TOMÁS, Guadalupe, “Directoras en la escena española actual: un recorrido panorámico”, en *Don Galán*, nº 8, 1.4, CDT, 2018.

RAINE, Nina, (2018a), *Consent*, Londres, Nick Hern Books, 2018.

_____, (2018b), “Entrevista a Nina Raine” en *Madrid Teatro*, 11 de marzo de 2018. Recuperada de http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4898:c

- onsentimiento-n-raine-m-mira-entrevista&catid=314:entrevistas&Itemid=286 , el 2.2.2020.
- RODRIGO, Paloma y PEDRERO, Paloma, “Mujer creadora”, en *Primer Acto*, nº 251, noviembre-diciembre1993.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- _____, (2011a), *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Editorial Verbum, 2011.
- _____, (2011b), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, UNED, 2011.
- SALAZAR BENÍTEZ, Octavio, “*Naufragios de Álvaro Núñez* nosotros, los otros y las otras”, blog *Las horas*, cuaderno de bitácora de Octavio Salazar Benítez, 17.2.2020. Recuperado de <http://lashoras-octavio.blogspot.com/2020/02/naufragios-de-alvar-nunez-nosotros-los.html> , el 13.5.2020.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Trilogía Americana*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, “Entrevista a José Sanchis Sinisterra” en *ABC* el 16.9.2019, recuperado de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-abre-puertas-primera-sanchis-sinisterra-201909160050_noticia.html , el 1.4.2020.
- _____, “Entrevista a José Sanchis Sinisterra” en *Cuaderno Pedagógico* 125 del Centro Dramático Nacional, sobre *Naufragios de Álvaro Núñez*, marzo 2020, recuperado de <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA125-Naufragios-19-20.pdf> el 2.5.2020.
- SIMÓN, Adolfo, “III Semana de la mujer”, en *Primer Acto*, nº 258, marzo-abril 1995.
- SERRANO, Virtudes, “Introducción” a la *Trilogía Americana*, de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 1996.
- TORDERA, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, AA. VV, Madrid, Cátedra, 1999.
- VIENSTEIN, André, *La puesta en escena*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca y NIEVA DE LA PAZ, Pilar, (Coords. Y Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (Siglos XX-XXI)*, Cincinnati, Ohio, Society of Spanish-American Studies, 2012.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 1



Medallas de Oro a las Bellas Artes 2016. En la Modalidad de Teatro fueron galardonadas Doña Magüi Mira Franco, actriz y directora teatral y Doña Helena Pimenta Hernández, directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Resto: galardonados en modalidades de música y danza, y autoridades. El acto se celebró el 6.2.2018 en Málaga. Fuente:

https://www.google.es/search?q=medallas+oro+bellas+artes+2016+malaga+centre+pompidou+2018&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiF5bbxm_fpAhVDyxoKHWd2CBMQAUoAXoECAsQAw&biw=1384&bih=758#imgrc=MrJnhb8WJsPN4M . Imagen recuperada el 4.5.2020.



Magüi Mira, ganadora de la XIII edición del Premio Valle Inclán de Teatro, en 2019.

Fuente:

<https://www.expansion.com/sociedad/2019/05/07/5cd1798b268e3eba568b4591.html>

Imagen recuperada el 4.5.2020.

Anexo 2

Equipo artístico de *Consentimiento*, de Nina Raine, con dirección de Magüi Mira, Teatro Valle Inclán, 2018, incluido en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional, <https://cdn.mcu.es/prensa/?wpvtemporadaprensa=2017-2018>, recuperado el 14.2.2020

EQUIPO ARTÍSTICO

De Nina Raine

Traducción Lucas Criado

Versión y dirección Magüi Mira

Reparto (por orden alfabético)

Jaime	David Lorente
Adela / Laura	Nieve de Medina
Raquel	María Morales
Eduardo	Jesús Noguero
Kitty	Candela Peña
Tomás	Pere Ponce
Sara	Clara Sanchis

Equipo artístico

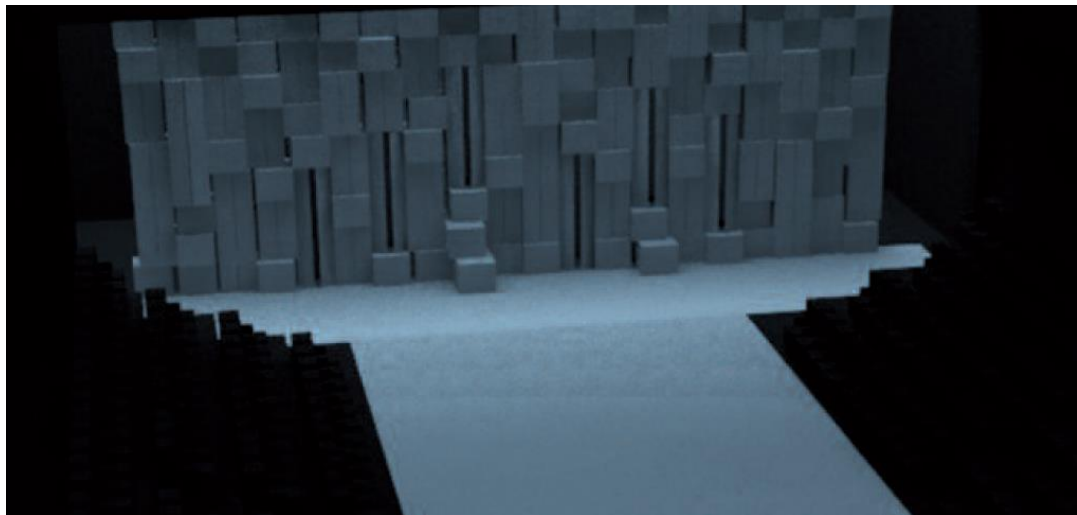
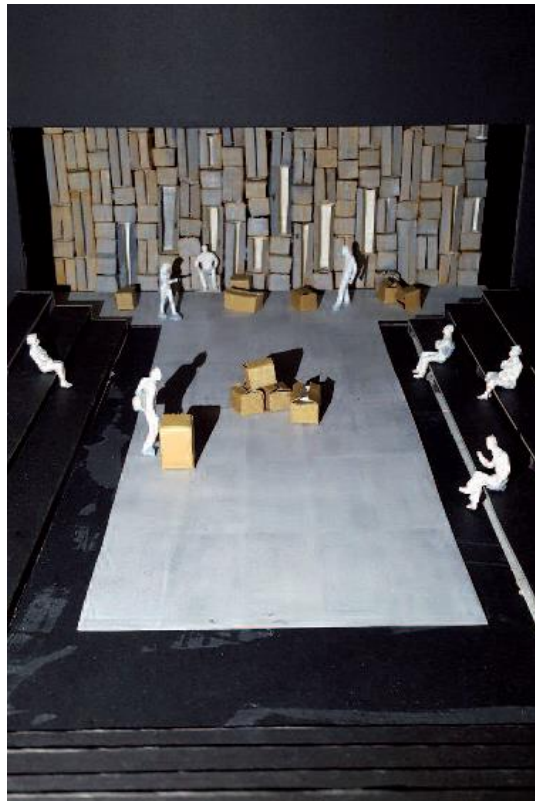
Escenografía	Curt Allen Wilmer (AAPEE) con estudio deDos
Iluminación	José Manuel Guerra
Vestuario	Ana López Cobos (AAPEE)
Música y espacio sonoro	Bruno Tambascio
Coreografía	Toni Espinosa
Ayudante de dirección	Juanma Romero
Fotos	marcosGpunto
Cartel	Javier Jaén

Producción

Centro Dramático Nacional

Con la colaboración de British Council

Anexo 3



Imágenes de la preparación del montaje de *Consentimiento*, de Nina Raine, con dirección de Magüi Mira, Teatro Valle Inclán, 2018, incluidas en el *Cuaderno Pedagógico n° 109* del Centro Dramático Nacional. Detalle del muro de cajas en el fondo del escenario rectangular. En los otros tres laterales se sitúa el público.

Fuente:

<https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/N%C2%BA-109-CONSENTIMIENTO-17-18.pdf>.

Recuperadas el 2.4.2020.



Imágenes de los ensayos finales de *Consentimiento*, incluidas en el archivo fotográfico del dossier de prensa de la obra, del Centro Dramático Nacional.

Fuente: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/consentimiento/>.

Recuperadas el 20.4.2020

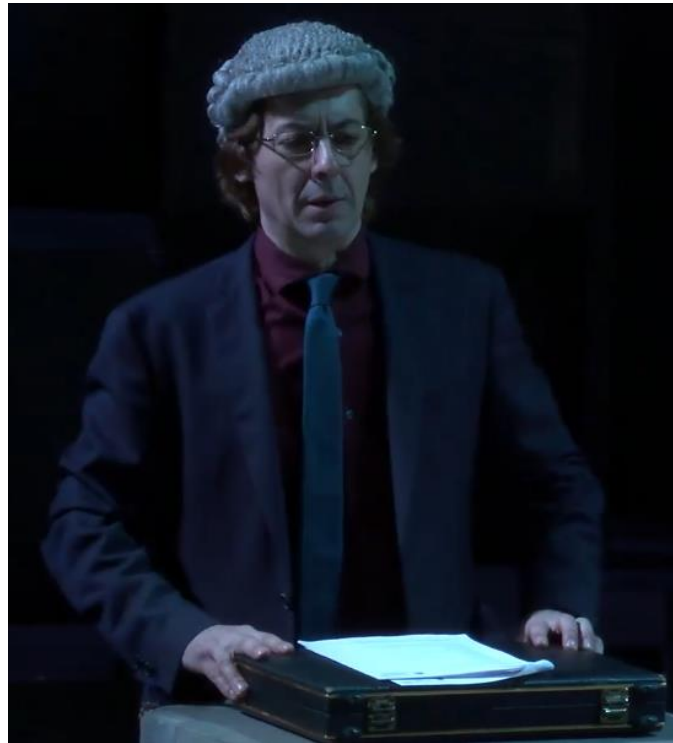
Anexo 4



Imágenes de los ensayos finales de *Consentimiento* que corresponden a dos de las coreografías entre escenas, incluidas en el archivo fotográfico del dossier de prensa de la obra, del Centro Dramático Nacional.

Fuente: <https://cdn.mcu.es/prensa-cdn/consentimiento/>.
Recuperadas el 2.5.2020.

Anexo 5



Imágenes del video de *Consentimiento* de la Teatroteca del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Fuente: <http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice> .

Recuperadas el 16.4.2020.

Anexo 6



Imágenes del montaje de *Nafragios de Álvaro Núñez, o la herida del otro*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Roberto Aguirre, Teatro Colón de Buenos Aires, 2006.

Fuente: <http://www.alternivateatral.com/obra6697-nafragios-de-alvar-nunez-o-la-herida-del-otro> .

Recuperadas el 10.3.2020.

Anexo 7

Equipo artístico de *Naufragios de Álvar Núñez*, incluido en el *Cuaderno Pedagógico* del Centro Dramático Nacional, (<https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA125-Naufragios-19-20.pdf>), recuperado el 20.4.2020.

12 febrero
29 marzo 2020

NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ

De
José Sanchis Sinisterra

Versión y dirección
Magüi Mira

Reparto

Nanda Abella	India
Pedro Almagro	Melchor Pérez
Jorge Basanta	Esteban
Olga Díaz	India
Karina Garantivá	Shila
Cruz García	India
Alberto Gómez Taboada	Figueroa
Lula Guedes	India
David Lorente	Dorantes
Pepón Nieto	Narváez
Jesús Noguero	Álvar Núñez Cabeza de Vaca
Rulo Pardo	Castillo
Kike del Río	Padre Suárez
Muriel Sánchez	Claudia
Clara Sanchis	Mariana
Antonio Sansano	Alaniz

Equipo artístico

Curt Allen Wilmer y Leticia Gañán	Escenografía
José Manuel Guerra	Iluminación
Gabriela Salaverri	Vestuario
Jordi Francés	Espacio sonoro
María Mesas	Movimiento
Moisés Echevarría	Caracterización
Dani Llul	Ayudante de dirección
Laura Ordás	Ayudante de escenografía
Sergio Balsera	Ayudante de iluminación
Mónica Teijeiro	Ayudante de vestuario
Javier Jaén	Diseño cartel

Producción
Centro Dramático Nacional

Anexo 8

<p>ESTA ES TU ENTRADA Para acceder al recinto presente esta hoja entera</p> <p>RECINTO: TEATRO MARIA GUERRERO Tamayo y Baus,4 Madrid</p>  <p>ESPECTÁCULO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ</p> <p>EVENTO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ FECHA: 13/02/2020 20:00 ZONA: TERCER PISO</p> <p>PUERTA: FILA: 0001 ASIENTO: 0002</p> <p>Tipo precio: PRECIO C Importe entrada: 11,00 € Total operación: 11,00 €</p> <p>CIF: Q2818024H</p>	<p>ESTA ES TU ENTRADA Para acceder al recinto presente esta hoja entera</p> <p>RECINTO: TEATRO MARIA GUERRERO Tamayo y Baus,4 Madrid</p>  <p>ESPECTÁCULO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ</p> <p>EVENTO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ FECHA: 14/02/2020 20:00 ZONA: TERCER PISO</p> <p>PUERTA: FILA: 0001 ASIENTO: 0007</p> <p>Tipo precio: PRECIO C Importe entrada: 11,00 € Total operación: 11,00 €</p> <p>CIF: Q2818024H</p>
<p>ESTA ES TU ENTRADA Para acceder al recinto presente esta hoja entera</p> <p>RECINTO: TEATRO MARIA GUERRERO Tamayo y Baus,4 Madrid</p>  <p>ESPECTÁCULO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ</p> <p>EVENTO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ FECHA: 25/03/2020 20:00 ZONA: PLATEA</p> <p>PUERTA: FILA: 0001 ASIENTO: 0009</p> <p>Tipo precio: PRECIO A Importe entrada: 12,50 € Total operación: 12,50 €</p> <p>CIF: Q2818024H</p>	<p>ESTA ES TU ENTRADA Para acceder al recinto presente esta hoja entera</p> <p>RECINTO: TEATRO MARIA GUERRERO Tamayo y Baus,4 Madrid</p>  <p>ESPECTÁCULO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ</p> <p>EVENTO: NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ FECHA: 29/03/2020 20:00 ZONA: PATIO</p> <p>PUERTA: FILA: 0005 ASIENTO: 0006</p> <p>Tipo precio: PRECIO A Importe entrada: 25,00 € Total operación: 25,00 €</p> <p>CIF: Q2818024H</p>

Las entradas para el 25 y 29 de marzo de 2020 corresponden a funciones que nunca tuvieron lugar, debido al cierre de teatros ocasionado por la crisis sanitaria del coronavirus.

Anexo 9



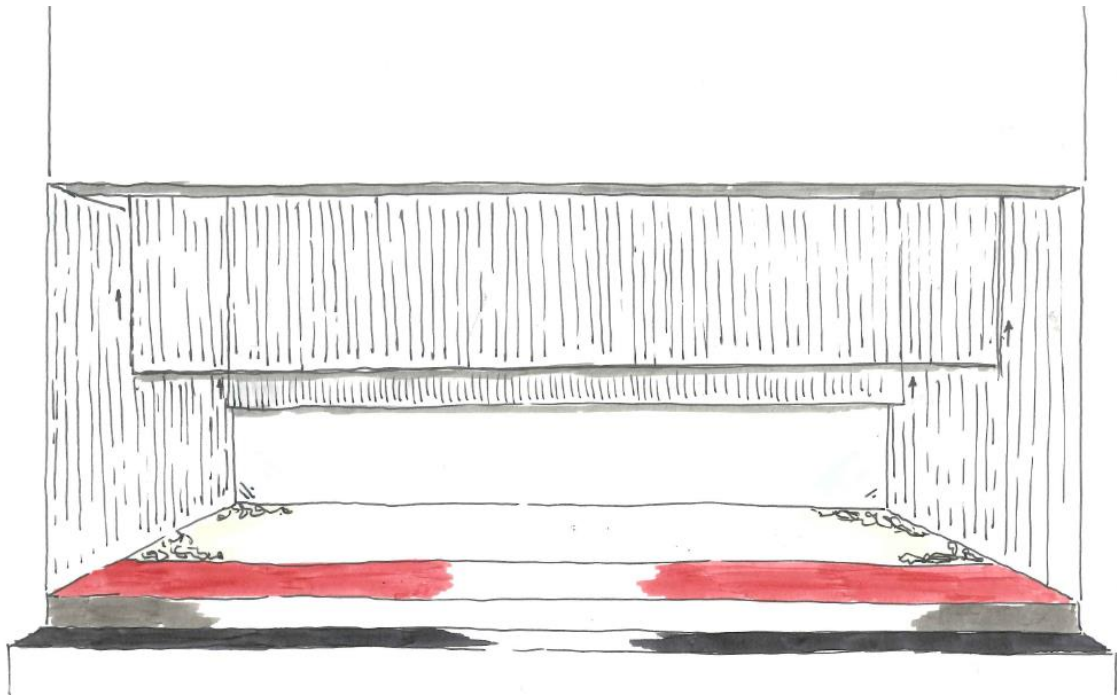
Imágenes de *Nafragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluidas en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

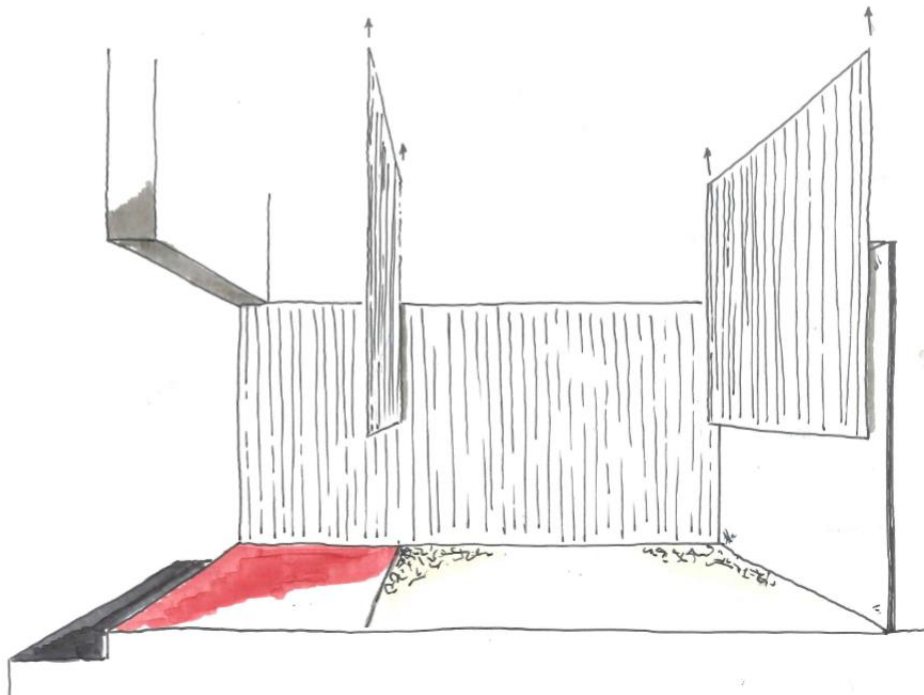
<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599> .

Recuperadas el 20.4.2020.

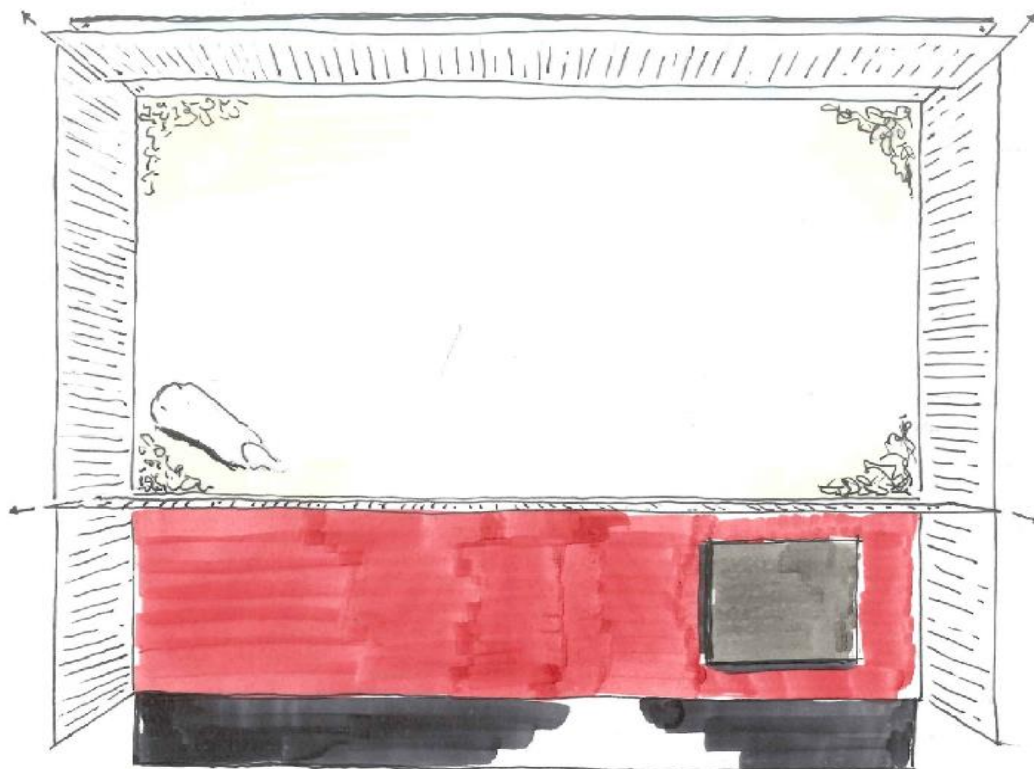
Anexo 10



Esquema de la vista frontal del escenario: las tripolinas laterales son fijas y permiten el paso de los actores; la corbata está señalada en rojo; detrás aparece la piscina de turba; en el fondo el gran espejo, que queda cubierto o descubierto según la tripolina del fondo esté bajada o levantada; la tripolina intermedia, que también es móvil, separa, según las escenas, la piscina de turba de la corbata.



Corte lateral del escenario, donde se aprecian los mismos elementos.



Vista superior del escenario, con el esquema de la cama en la corbata, y el caballo en la piscina de turba.

Los tres esquemas anteriores han sido realizados específicamente para este trabajo, de acuerdo con nuestras descripciones, por la joven arquitecta Marian Zapatero Santos, el 29.5.2020.

Anexo 11



Escultura titulada *Contenedor humano*, dentro del proyecto *Todos somos trashumantes*, de Esperanza D'Ors. , expuesta en la sala de arte El Brocense, de Cáceres, en junio de 2019.

Fuente: <http://www.esperanzadors.com/index.html> .
Imagen recuperada el 20.5.2020.

Anexo 12



Imagen de *Naufragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluida en el vídeo promocional del Centro Dramático Nacional.

Fuente: <https://cdn.mcu.es/espectaculo/naufragios-de-alvar-nunez/>
Recuperada el 20.4.2020



Imagen de *Naufragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluida en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:
<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599>
Recuperada el 20.4.2020.



Imágenes de *Nafragios* de Álvaro Núñez, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluidas en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599>

Recuperadas el 20.4.2020



Imagen de *Nafragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluida en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599>

Recuperada el 20.4.2020.

Anexo 13



Imagen de detalle de maquillaje, incluida en el *Cuaderno Pedagógico nº125* del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

<https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA125-Naufragios-19-20.pdf> .

Recuperada el 20.4.2020.



Imagen de *Naufragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020, incluida en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599>

Recuperada el 20.4.2020.

Anexo 14



Imagen del saludo final de *Nafragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020.

Fuente:

<https://elteatrero.com/2020/02/21/critica-nafragios-de-alvar-nunez-sanchis-sinisterra/> .
Recuperada el 10.3.2020.

Anexo 15



Imágenes de *Nafragios de Álvaro Núñez*, de Sanchis Sinisterra, con dirección de Magüi Mira, Teatro María Guerrero de Madrid, 2020 incluidas en el dossier de prensa del Centro Dramático Nacional.

Fuente:

<https://cdnprensa.wetransfer.com/downloads/34083fc6ada708270ad4b247ace6363920200211132603/ea3599>

Recuperadas el 20.4.2020.