

## INTRODUCCIÓN

Olga Barrios

Con este libro me gustaría contribuir a seguir *creando y/o abriendo espacios* que ofrezcan a las mujeres la libertad necesaria para expresarse sin ningún tipo de coacción a través de los múltiples lenguajes, códigos, imágenes y símbolos que utilizan en sus creaciones artísticas, ya sea en el campo de las artes visuales (plásticas, vídeo o cine) o en el de las artes escénicas (teatro, danza, *performance* y música). También me gustaría que las personas a cuyas manos llegue este volumen, durante los minutos que sus ojos deambulen por estas páginas, puedan percibir que habitan ese espacio abierto en el que sentirse libres para impregnarse de las experiencias, análisis, creaciones, emociones, visiones filosóficas y poéticas de estas mujeres. La sociedad materialista en la que vivimos no suele ofrecernos muchos espacios que nos permitan desarrollar o expresar las emociones y pensamientos que el arte suele generar en el ser humano. Es más, vivimos en una sociedad que cada vez, con mayor frecuencia, alza muros más elevados para impedir que podamos soñar, desarrollar nuestra imaginación o sentir y dejarnos sentir en plena libertad. Sin embargo, el arte tiene el poder de ayudarnos a atravesar muros o a escalar montañas ya que el arte alimenta nuestra imaginación y a la imaginación no hay murallas que puedan contenerla o pararla. Necesitamos al artista para que estimule esa imaginación tantas veces aletargada por un ritmo de vida cada vez más frenético que no proporciona tiempo libre para pensar o sentir y que, desgraciadamente, va penetrando y devorando casi imperceptiblemente nuestras mentes y espíritus sin que seamos conscientes de la tremenda sensación de alienación e infelicidad que causa en nosotros.

Creo que estamos en un momento en nuestro país en el que esa sed inconsciente por recuperar el contacto con nosotros mismos, con nuestro interior, está teniendo un eco cada vez mayor entre los artistas de nuestro tiempo, especialmente

entre el colectivo de mujeres creadoras cuyo número ha comenzado a ascender substancialmente desde comienzos de los años 90 del pasado siglo. Ahora ya no solo hay actrices o bailarinas cuyos trabajos son dirigidos por hombres, sino que cada vez hay más dramaturgas, directoras (de cine, de teatro y de orquesta), coreógrafas o compositoras, dueñas de sus propias ideas y creaciones. Si en 1991 cuando, tras una estancia de casi siete años estudiando en Estados Unidos, yo volvía a España y observaba un país donde las artes escénicas estaban agonizando, ahora el panorama ha cambiado considerablemente pues, sin lugar a dudas, las artes escénicas parecen estar en su mejor momento<sup>1</sup> y las mujeres son las que están ofreciendo más alternativas, más variedad de lenguajes, más combinaciones en sus creaciones escénicas o visuales. Es cierto que desde hace unas cuantas décadas la imagen y los efectos visuales parecen dominar nuestros gustos, pero, en el momento actual las personas parecen buscar mayor autenticidad y proximidad, algo que suele darse desde el momento en que tenemos a un/a intérprete a pocos metros de la butaca donde nos encontramos sentados. Todo esto ha llevado a buscar acercamientos entre la imagen y la palabra y los espectáculos actuales se caracterizan por un hibridismo y fusión que puede albergar la convivencia de varias artes; así por ejemplo, en la actualidad podemos encontrarnos espectáculos que combinan imágenes acompañadas por el recital de un poema realizado por un intérprete que se encuentra ante nosotros, o asistimos a un espectáculo que incluye la narración de historias al tiempo que una bailarina, que es además pintora, lleva a cabo una *performance* en un museo, por dar solo algún ejemplo. Y esta fusión de diversos géneros artísticos en un mismo espectáculo parece que se está convirtiendo en una característica cada vez más generalizada en las creaciones realizadas por mujeres artistas.

Sigue resultando difícil colgarle una etiqueta o colocar bajo una categoría específica el trabajo/estética vanguardista que están realizando estas mujeres artistas contemporáneas debido precisamente a ese eclecticismo tan rico y poderoso que utilizan en unas expresiones artísticas y que amplía el concepto de canon occidental del que hasta hace pocas décadas han estado excluidas como lo han estado las creaciones de otras culturas que eran consideradas inferiores desde los patrones establecidos por un sistema imperialista patriarcal occidental. Afortunadamente, en la década de los años 60 del siglo XX ese canon comenzó a derrumbarse gracias precisamente a movimientos sociales y artísticos como los llevados a cabo por los artistas negros norteamericanos (The Black Arts y The

---

<sup>1</sup> En su artículo «El teatro contra pantallas» aparecido en *El País Digital* del 24 de febrero de 2009, Rosana Torres confirmaba cómo la reciente asistencia masiva de la gente a los teatros ha llegado a sobrepasar en número al público que asiste a ver partidos de fútbol.

Black Theatre Movements, con los movimientos de concienciación negra, a los que siguieron los movimientos feminista y movimiento gay a principios de los años 70). Las reivindicaciones de todos estos colectivos comenzaron a desestabilizar ese canon y abrieron las puertas a la riqueza y amplia variedad de lenguajes y perspectivas artísticas existentes en comunidades hasta entonces marginadas y silenciadas. Las artistas negras norteamericanas fueron quizás de los primeros colectivos en alzar sus voces no solo para que los hombres negros las escucharan y las trataran como iguales, sino también para dirigirse a las mujeres blancas occidentales y reprocharles que estaban creando un feminismo cerrado que, a la hora de considerar los factores que contribuían a mantener la discriminación de las mujeres en el mundo, no tenía en cuenta cuestiones como la raza, la clase social o la región geográfica a la que esas mujeres pertenecían y del que, por tanto, las mujeres negras seguían quedando excluidas. Estas mujeres negras, al destacar las lagunas del feminismo occidental, no pretendían crear un feminismo negro separado (como considero que equivocadamente han llegado a afirmar algunas feministas occidentales) sino que, muy al contrario, lo que estaban proponiendo era la *ampliación* del concepto de feminismo occidental para incluir otros elementos de análisis y así hablar de una hermandad o solidaridad femenina internacional dentro de la que todas las mujeres pudieran tener cabida y sentirse representadas.

Por tanto, estas mujeres negras han añadido nuevas perspectivas de análisis a las teorías feministas que surgieron a finales de los años 60 del pasado siglo entre las intelectuales occidentales. Es más, fueron precisamente estas mujeres negras quienes comenzaron a destacar con especial fuerza en la vanguardia tanto de las artes escénicas como plásticas por la combinación de elementos de diversa procedencia artística que incluían en sus puestas en escena. El caso que mejor ejemplifica este fenómeno es el de la dramaturga, poeta, ensayista y bailarina afronorteamericana Ntozake Shange y su obra *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf* (para chicas de color que han considerado el suicidio/cuando el arco iris es suficiente) estrenada en 1976. Una obra teatral a la que la autora definió como *coreopoema*, pues era una cadena de poemas combinados con danza e interpretados por siete mujeres negras vestidas con los colores del arco iris. Estas mujeres eran presentadas como víctimas al principio de la obra mientras contaban cómo en algún momento de su vida habían considerado la posibilidad del suicidio. Al final de la obra, sin embargo, y, gracias al fuerte vínculo que se llega a establecer entre ellas, esas siete mujeres consiguen descubrir a la poderosa diosa que se alberga dentro de cada una de ellas, recuperando así su autoestima y fuerza interior. Es una obra que muestra el proceso que las mujeres deben seguir para adquirir el empoderamiento que debe regir sus vidas. La obra de Shange se realizaba sobre un escenario vacío que iba llenándose con

los movimientos de la danza, cantos y poesía compuesta de vívidas y emotivas imágenes. Cada mujer (en la línea de la tradición oral negroafricana) narraba su historia en un lenguaje poético pero no en inglés estándar sino en *black English* (considerado un inglés mal hablado hasta que los escritores y escritoras negros comenzaron a reivindicarlo como un lenguaje diferente, propio de su cultura, logrando elevarlo al mismo nivel del inglés estándar).

El eclecticismo que se observaba y se sigue observando en las creaciones artísticas de estas mujeres parece haber traspasado las fronteras y cada vez con mayor asiduidad se van repitiendo estos esquemas en el resto del mundo. Han sido precisamente las creaciones escénicas de estas mujeres negras (ya fueran de Estados Unidos, del continente africano o de otros lugares geográficos), pero muy especialmente las afronorteamericanas, las primeras que me hicieron reflexionar sobre múltiples cuestiones sociales, humanitarias y artísticas: la situación de los derechos humanos en el mundo, factores raciales y racismo, marginalidad, colonialismo/imperialismo y neocolonialismo, arte y compromiso social, feminismo occidental vs. feminismo negro; las que me han hecho cuestionar la educación occidental que he recibido y me han ofrecido múltiples posibilidades a otras perspectivas desconocidas y enormemente enriquecedoras sobre la sociedad y sobre el arte; las que me han inspirado y alimentado mi espíritu al tiempo que me hacían vibrar con la pasión y fuerza de sus creaciones artísticas, todas ellas marcadas por un profundo compromiso social, primero, con su comunidad y, por tanto y como consecuencia, también con la comunidad internacional. Además, han contribuido extraordinariamente a mi crecimiento personal y profesional, lo cual me ha llevado a valorar igualmente el trabajo de muchas otras artistas—se consideren o no feministas—, porque siguen sorprendiéndome y consiguiendo desperezar mis emociones y pensamientos y volverlos a la vida.

La obra de la afronorteamericana Shange<sup>2</sup> es el ejemplo que más claramente puede ilustrar el hibridismo de la mayor parte de las creaciones escénicas de las mujeres negras que, aparte de un texto dramático, incluyen: danza, música, recitado de poemas (o imágenes y texto poéticos), monólogos o narración de historia—contadas directamente al público que rompen el concepto de la cuarta pared—, etc., con la intención involucrar de forma activa a su público y con un mensaje claro que transmitir, lo cual muestra ese compromiso social siempre presente e inextricablemente unido al arte de estas mujeres. La obra de Shange, además,

---

<sup>2</sup> Como hicieron otros artistas y personajes famosos negros norteamericanos, Ntozake Shange renegó de su nombre cristiano y adoptó este nombre africano como muestra de orgullo por su ascendencia negroafricana. El famoso poeta y dramaturgo, líder del Movimiento de las Artes y de Teatro Negros en los años 60, Amiri Baraka (antes Le Roi Jones), había cambiado también su nombre ya en los años 60.

surgió de una creación colectiva, como lo hicieron muchos otros grupos de mujeres en los años setenta especialmente—como se puede ver en mi ensayo incluido en este libro—: el grupo teatral Sistren (Jamaica), creado concretamente por mujeres obreras y del ámbito rural; el grupo de danza-teatro afronorteamericano (también de mujeres) Urban Bush Women; o el trabajo de comunidad realizado por la ghanesa Efua Sutherland en los años 60 y 70 del siglo XX en Ghana que cambió y asentó las bases de un teatro profesional en su país, por nombrar solo unos cuantos ejemplos. Todas estas mujeres han realizado o realizan sus creaciones combinando los elementos artísticos mencionados anteriormente y siempre manteniendo su papel de mujeres creadoras comprometidas, involucradas con las causas sociales, factor que parece ser un rasgo común bastante extendido entre las mujeres artistas (como se verá en el capítulo III de este libro). Se podría hablar igualmente de artistas negras en el campo de las artes plásticas muchas de las cuales incluyen la *performance* como parte de sus exposiciones artísticas. La bailarina negra norteamericana Katherine Dunham ya en los años 40 del pasado siglo igualmente incluía otros elementos teatrales y recital de poesía en sus representaciones artísticas. Lo que ya utilizaba Dunham en el siglo pasado lo siguen practicando artistas contemporáneas occidentales, como se ve en las interpretaciones de la española Elena Córdoba, quien aparte del uso de pantallas con proyecciones de vídeo, interpretaciones dramáticas, recitado de poemas, hace de sus escenografías bellas composiciones plásticas como si de pinturas se tratara (claro ejemplo que vimos en su espectáculo «Anatomía poética. La mujer de la lágrima», en el último Festival Internacional de las Artes en junio 2008 en Salamanca).

Por otro lado, a finales de los años 70 y a lo largo de los 80 del pasado siglo la *performer* norteamericana Laurie Anderson, ofrecía sus espectáculos con una sólida base de material electrónico (sintetizadores, pantallas para proyección de vídeos e imágenes, micrófonos y ordenadores que le permitían cambiar de voz mientras realizaba sus narraciones), utilización de música en directo que ella misma interpretaba (pues era violinista,<sup>3</sup> aparte de arquitecta), etc. Anderson fue quizás la primera mujer en mostrar el dominio de una mujer sobre la electrónica, algo que hasta entonces era impensable ya que se había establecido el mito de que las mujeres carecían de la habilidad necesaria para el manejo de esta disciplina. Ya en este nuevo milenio vemos que las creaciones escénicas y plásticas de las mujeres suelen combinar todos estos elementos cada vez con más asiduidad. De ahí mi gran interés por organizar un encuentro<sup>4</sup> y, posteriormente, este volumen

<sup>3</sup> Ella misma diseñó un traje compuesto de diversos elementos que emitían sonidos diferentes según iba tocando diferentes partes de su cuerpo. Igualmente fue Anderson la que diseñó su propio violín.

<sup>4</sup> En abril de 2008 tuvo lugar el primer encuentro internacional de mujeres artistas y teóricas en artes visuales y escénicas, proyecto que yo llevaba considerando desde hacía varios años. A algunas

que pudiera acoger a artistas y teóricas de las artes visuales y escénicas y que todas pudiéramos participar de las creaciones de unas y otras, y reflexionar sobre este fenómeno que hace años comenzó ya en otras partes de Occidente pero que solo recientemente ha empezado a mostrar su auge en nuestro país.

Si en España han tenido que transcurrir más años que en países como Inglaterra o Estados Unidos para que las mujeres artistas comenzaran a recibir el reconocimiento de su arte y observar que el número de artistas ha comenzado a aumentar considerablemente, lo mismo puede decirse de la teoría feminista aplicada a las artes. Ha sido solo recientemente cuando han comenzado a salir a la luz publicaciones sobre arte y feminismo, publicaciones de la antropóloga Lourdes Méndez—incluida en este volumen—como *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, 2004, o *Música y feminismo* (2003) de Pilar Ramos López, por citar un par de ejemplos. Sin embargo, prácticamente no hay investigaciones feministas aplicadas a las artes escénicas, por eso es de agradecer la iniciativa del proyecto que lleva a cabo en Granada Isabel Veiga sobre nuevas metodologías para el estudio de las artes escénicas desde una perspectiva de género—cuyo trabajo queda incluido en este volumen—. Incluso hoy, la mayor parte de nuestras teóricas feministas siguen refiriéndose a las investigaciones realizadas por teóricas norteamericanas, inglesas o francesas—como hace Raquel Pelta en el capítulo I al hablar de diseño y feminismo—. En España no tenemos esta tradición ni base feminista cuyas herramientas llevan aplicándose a las artes en otros países desde hace más de treinta años. Este era uno de los principales intereses que me movía igualmente a organizar un encuentro y posterior publicación de mujeres en las artes y comprobar cómo veíamos el estado de la cuestión, especialmente en España y en Latinoamérica. Espero que la publicación de este libro contribuya igualmente a ir sentando esas bases teóricas que seguimos necesitando y ojalá sirva de inspiración y estímulo para que nuevos investigadores e investigadoras las sigan ampliando.

La publicación de este libro, además, tiene varios objetivos: 1) Analizar los logros de las mujeres en las artes visuales y escénicas, su compromiso social como artistas a lo largo de la historia y los retos que aún les quedan pendientes para el siglo XXI, especialmente en España y países de habla hispana. 2) Promover la investigación interdisciplinar en los campos de las artes visuales y escénicas y en los estudios de teoría feminista aplicados a las mismas entre hombres y mujeres académicos y especialistas universitarios, teóricos y artistas de las ramas de las artes

---

de las artistas y teóricas que participaron en este encuentro tuve ocasión de conocerlas en el Encuentro de Mujeres y Artes Escénicas (no incluye las artes plásticas) integrado dentro Festival Iberoamericano de Cádiz (FIT) al que amablemente me invitaron José Bablé y Margarita Borja en octubre de 2007.

(bellas artes, musicología, historia del arte, teatro y drama, expresión corporal y danza, y cine) así como de otras especialidades (filosofía, sociología, psicología, humanidades y/o filología). 3) Divulgar y dar a conocer el trabajo de mujeres artistas y teóricos (hombres y mujeres) que estimulen y contribuyan a la modificación de los comportamientos sexistas que favorecen la desigualdad entre hombres y mujeres artistas, y que, igualmente contribuya a la inclusión de la teoría feminista aplicada a las artes en la creación de nuevas asignaturas (tanto en la enseñanza secundaria como en la enseñanza superior) para así favorecer a la igualdad de relaciones de género en nuestras aulas, instituciones universitarias y sociedad en general. 4) Servir de foro en el que se puedan entablar debates que analicen los problemas y obstáculos que se observan en relación a la falta de impartición de dichas disciplinas en nuestras universidades, e intentar buscar soluciones para paliar esta ausencia. 5) A partir de aquí, continuar con más encuentros y publicaciones sobre las creaciones artísticas de mujeres, tantos siglos marginadas, invisibles o escondidas tras el apodo de *mujeres de...* como nos indica irónicamente Miguel A. García Velasco en su artículo sobre mujeres en el teatro lírico y en la historia de la música en general (capítulo II). 6) Y, por último, acoger en un mismo volumen a artistas y teóricas para ilustrar la inextricable unión que existe entre arte y teoría y viceversa.

Siguiendo la línea mantenida por muchas mujeres artistas contemporáneas, este volumen mantiene el mismo eclecticismo o hibridismo reflejado en la variedad de materias y enfoques teóricos que se incluyen junto a algunos textos creados por las propias artistas. Los dos primeros capítulos se centran en los campos que los propios títulos indican—«La mujer en las artes visuales» y «La mujer en las artes escénicas»—, intentando establecer diferentes análisis y conexiones entre arte y feminismo desde distintos puntos de vista y aplicados a distintos tipos de artes. En el capítulo I se han incluido los ensayos de Lourdes Méndez (un análisis sobre las investigaciones feministas y su aplicación al arte), Patricia Mayayo (un análisis sobre las artistas españolas prácticamente desconocidas de los años de transición en España y la contribución de estas creadoras al feminismo con su arte) y Raquel Pelta (sobre los estudios feministas aplicados al diseño, para lo cual curiosamente ofrece un buen elenco de teóricas en su mayoría anglosajonas). El capítulo II se abre con mi artículo en el que, a modo de introducción para esta sección en artes escénicas, he intentado ofrecer una visión general de las mismas (teatro, música y danza), comenzando con una reflexión sobre la trayectoria de la mujer en las artes escénicas a lo largo de la historia hasta llegar a la actualidad, incluyendo ejemplos de mujeres de diferentes culturas y géneros escénicos. Esto se amplía con el artículo de Rosalina Perales que nos habla del teatro de tres grandes dramaturgas pertenecientes a tres regiones latinoamericanas: Myrna Ca-

sas (Puerto Rico), Griselda Gambaro (Argentina) y Sabina Berman (México), las tres exponentes de un teatro vanguardista y experimental en Latinoamérica. También hay un espacio para las mujeres negras en el teatro y en el hip hop cubanos actuales, dos ensayos que escribe Inés María Martiatu, analizando la trayectoria seguida por la mujer negra tanto en la sociedad (repleta de estereotipos sobre la mujer negra) como en las artes cubanas, hasta llegar al movimiento reciente de hip hop que parece haber desencadenado una conciencia feminista entre las mujeres jóvenes afrocubanas (al que, curiosamente, parecen sumarse sus madres y abuelas). Para completar este capítulo, se incluyen dos artículos más, uno sobre las mujeres en el teatro lírico y otro sobre danza. El ensayo sobre mujeres y teatro lírico, a cargo de Miguel A. García Velasco, nos ofrece un amplio paisaje cubierto por un gran número de mujeres músicas (incluyendo compositoras) que estuvieron siempre escondidas tras el apodo de *mujeres de* algún compositor o músico famoso, sacando a la luz sus historias, talento y nombres desconocidos para la mayoría. Y cierra este capítulo el ensayo de Itziar Pascual sobre danza y la importancia del cuerpo femenino, haciendo especial hincapié en bailarinas como la rompedora Katherine Duncan que se opuso a un tipo de danza (clásica) que aprisionaba el cuerpo femenino y sentó las bases para proporcionar libertad a esos cuerpos y movimientos naturales de las mujeres sin que estuvieran dirigidos ni encorsetados por los dictados de hombres coreógrafos que las obligaban a realizar movimientos no diseñados para sus cuerpos; un nuevo concepto de danza que ayudó a crear el tipo de danza contemporánea que existe en la actualidad—y sobre el que la bailarina y coreógrafa Lena Ferrufino habla en detalle al final del capítulo III—.

Bajo el título «El compromiso social en la teoría y creación artísticas de mujeres», el capítulo III abre con dos ensayos un poco más teóricos y metodológicos. Por un lado, Marián López Fernández-Cao nos habla de un proyecto de investigación en el que lleva trabajando desde el año 2006 y de su experiencia al utilizar la creación individual en las aulas de la Educación Primaria y Secundaria, para la cual se han elaborado unos cuadernillos con los que las maestras puedan seguir aplicando estos métodos posteriormente en el aula, insistiendo siempre en la importancia de la creación como base fundamental. Por otro, Isabel Veiga nos habla de su trabajo de laboratorio aplicando técnicas de género para el análisis de las producciones teatrales del Centro Andaluz de Teatro (CAT) entre 2005 y 2007, estudio totalmente innovador que espero abra el camino a futuros análisis de género aplicados al teatro en general. A continuación, otras tres artistas nos relatan de forma apasionada, con gran vitalidad y exquisita sensibilidad el uso del teatro como forma de rehabilitación/reinserción social de las presas (Elena Cánovas en la cárcel de mujeres de Madrid), el teatro como herramienta de educación y alfa-



betización en un barrio marginal de Sevilla (Matilde López en Sevilla) y el teatro como herramienta política y social entre las mujeres de Chiapas, México (Doris Difarnecio), recordándonos la inmensa gratificación que también ellas mismas reciben con este trabajo. Para terminar este capítulo, la bailarina y coreógrafa boliviana Lena Ferrufino analiza la trayectoria de la danza para comprender cuáles son esos fundamentos que han hecho posible llegar a la improvisación, elemento esencial en la danza contemporánea que ha contribuido a que este género pueda salir del escenario y llegar a otros espacios para ser utilizada como terapia o apoyo en algunos tipos de pacientes o para *adultos mayores* con problemas de Alzheimer (trabajo que ella misma realiza en París).

Tras el análisis de unas bases teóricas, feministas e históricas sobre artes visuales y escénicas, y tras compartir los testimonios y metodologías sobre la utilización del arte como herramienta social y política, pasamos al capítulo IV, «La mujer en el proceso de creación visual y escénica», que incluye dos ejemplos concretos de dos artistas que nos cuentan cómo se desarrolla su proceso creativo. Por un lado, la artista de cerámica catalana Madola nos habla de sus especiales sensaciones ante el contacto de sus manos con el barro u otros materiales que ella va moldeando, al tiempo que nos explica cómo creación y encuentro/crecimiento personal van inseparablemente unidos. Por otro lado, la directora y narradora de teatro argentina Valia Percik, utilizando algunas de las teorías más vanguardistas del teatro occidental (entre ellas las de Antonin Artaud o Jerzy Grotowski) nos lleva de viaje por esa *ética nómada* que ella defiende como artista para hacernos partícipes de la puesta en escena de una creación esencial concreta. Y, tras conocer el proceso de creación de dos mujeres creadoras, llegamos al capítulo V, que nos ofrece un par de ejemplos de ese producto final de la creación bajo el título «Textos para el escenario». Si Itziar Pascual nos hablaba en el capítulo II de la libertad del cuerpo que habían establecido algunas bailarinas como Duncan para la danza femenina, la bailarina española Cristo Torres reflexiona y nos acerca a su compleja y erótica filosofía del cuerpo (*el oscuro*) al que acompañan unos bellísimos poemas finales que ahondan en esa sensualidad creada a través de una inagotable creación de imágenes. El capítulo cierra con una obra teatral corta, *Nací solo con el amor de mi madre*, escrita de forma colectiva por las mujeres de FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México) en colaboración con Doris Difarnecio. Esta obra es una muestra clara del trabajo de concienciación que realiza este colectivo de mujeres dentro de su comunidad para lograr cambios urgentes y necesarios dentro de la misma.

Creo que el libro ofrece un amplio abanico de mujeres comprometidas ya sea con la teoría o con la práctica de su arte que espero ayude a ampliar nuestras perspectivas de género y no solo en el campo de las artes, sino en nuestra vida y

entorno social. Y, ya sea desde su escritura, desde sus ilustraciones, pintura o cerámica, desde sus movimientos o silencios en la danza, desde el aula en un instituto o en la universidad, desde un escenario o desde un cuarto de atrás, todas estas mujeres creadoras desean realizar *algún tipo de cambio* o provocar una reflexión sobre nuestra existencia. Yo creo que todas ellas, a través de sus expresiones artísticas o utilizando el arte como herramienta, ponen en práctica lo que el recientemente fallecido director y dramaturgo brasileño Augusto Boal<sup>5</sup> consideraba que debía de ser el teatro: *un ensayo para la revolución*. Porque son las revoluciones las que provocan los cambios sociales y estas mujeres con su arte siguen produciendo y provocando reflexiones y cambios realmente necesarios en una sociedad cada vez más aletargada y con mayor necesidad de que sacudan y consigan hacer vibrar su conciencia.

---

<sup>5</sup> Augusto Boal es especialmente conocido por su libro *Teatro del oprimido* publicado a principios de los años 70 del pasado siglo en el que incluye sus teorías sobre la función que debe tener el teatro en la sociedad y cómo puede llevarse a cabo para que exista una continua interacción entre actores y público. Sus teorías sobre el teatro muestran gran influencia de las teorías y filosofía del pedagogo brasileño Paulo Freire recogidas en su libro *La pedagogía del oprimido* (publicado a finales de los años 60), en el que Freire defiende que el proceso de aprendizaje es recíproco entre profesor y estudiante. Sus teorías tuvieron gran influencia en los Movimientos de Poder Negro y Concienciación Negro de los negros norteamericanos en Norteamérica y en Sudáfrica durante los años 60 y 70, tanto en los movimientos sociales como artísticos (especialmente en el teatro).