

Diablotexto *Digital*



**El proyecto pedagógico de Teatro Yeses:
sensibilidad testimonial, reconocimiento
y reinserción bidireccional en
La balada de la cárcel de Circe (2017)**

***The pedagogical theatrical project of Teatro Yeses:
testimonial sensitivity, recognition and bidirectional
reinsertion in La balada de la cárcel de Circe* (2017)**

ELENA CANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
elena.cano@uc3m.es
<https://orcid.org/0000-0001-7156-3394>

Fecha de recepción: 4 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 333-349
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.28912>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



Resumen: El trabajo de Elena Cánovas cumple una importante labor política y social: da a conocer la experiencia sepultada bajo la historia institucionalizada. Miranda Fricker (2007) sostiene que la institución perpetúa la injusticia epistémica, que genera una ruptura en la confianza de los sujetos marginados alejándolos de la comunidad política. Como consecuencia, agrede a la dignidad humana del sujeto y lo desautoriza como portador de experiencias válidas. Además, la falta de recursos de las personas marginadas socialmente dificulta su capacidad para defenderse del mal social, del mal evitable (Arteta, 2010). En el presente trabajo, estudio el dispositivo que pone en pie Elena Cánovas con la pieza teatral *La balada de la cárcel de Circe* (2017) para dotar de herramientas a las mujeres en régimen de privación de libertad, así como para producir una conciencia ética en el espectador que facilite su encuentro con la otredad.

Palabras clave: pedagogía teatral, teatro político, Elena Cánovas, injusticia epistémica, presas.

Abstract: The work of Elena Cánovas fulfills an important political and social task, it makes known the experience buried under institutionalized history. Miranda Fricker (2007) argues that the institution perpetuates epistemic injustice, which generates a rupture in the trust of marginalized subjects, distancing them from the political community. As a consequence, it attacks the human dignity of the subject and disavows it as the bearer of valid experiences. In addition, the lack of resources of socially marginalized people hinders their ability to defend themselves against social evil, avoidable evil (Arteta, 2010). In this paper I study the device that Elena Cánovas sets up with the theatrical piece *La balada de la cárcel de Circe* (2017) to provide tools to women in a regime of deprivation of liberty, as well as to produce an ethical conscience in the spectator that facilitates their encounter with otherness.

Key words: Theatre Pedagogy, Political Theatre, Elena Cánovas, Epistemic Injustice, prisoners.



Existe un modo, por así decir, “normal” de pensar acerca de la justicia, que Aristóteles no inventó pero ciertamente sí codificó e imprimió para siempre en nuestra mente. Este modelo normal de justicia no ignora la injusticia, pero tiende a reducirla a la condición de preludio a la justicia o de falla o quiebra de la misma, como si la injusticia fuera una sorprendente anormalidad.

Judith Shklar, *Los rostros de la injusticia* (2013).

Introducción¹

La literatura política ha estado y está sujeta a contradicciones irresolubles que se encuentran implícitas en sus condiciones de producción. Generalmente, los creadores de arte se sitúan en una posición privilegiada que desconoce las zonas veladas por la cultura dominante; esto es, las experiencias de los individuos subalternos que no tienen herramientas para ocupar un lugar agencial en su realidad inmediata. En la filosofía de Walter Benjamin el arte juega un papel político esencial, pues toda su búsqueda se centra en la elaboración de un arte que dote con herramientas al espectador para que, posteriormente, pueda librar la batalla contra el dominio en su vida cotidiana. Pero ¿cómo puede un producto cultural provocar la emancipación en un sujeto oprimido si, siguiendo al filósofo y pedagogo Jaques Rancière (2010), la emancipación, que define como “la salida de un estado de minoridad” (2010: 45), solo se puede dar desde la igualdad de las inteligencias y, habitualmente, los productores culturales se asientan en una actitud paternalista? En *Ideología, poder y cuerpo* (2023), Ayete Gil define la literatura/novela política como aquella que

no desplaza las contradicciones radicales que pueblan nuestro inconsciente, sino que las señala, las presenta, las muestra, las hace visibles. La novela que no da por hecho la libertad del sujeto, sino que la discute, la matiza. La novela que no narra cómo el sujeto lucha contra su entorno, contra los demás y/o contra sí mismo para concebirse libre y autónomo, sino la que narra la vida del sujeto en relación con la explotación y con sus condiciones materiales. La novela que desvela que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y que, al hacerlo, plantea, ya sea directa o indirectamente, que otra forma de vida —mejor, más igualitaria— es posible, [...]. Una novela en la que los conflictos que se narran han dejado de ser estrictamente personales para pasar a ser colectivos y, en la medida en que lo son, han de resolverse colectivamente. Una novela, en definitiva, que trata de poner sobre la mesa el papel de los elementos que la ideología dominante borra: la desigualdad, la lucha de clases y la explotación, pero también los mecanismos de poder, de exclusión y de normalización de conductas, estéticas y discursos, la(s)

¹ Trabajo desarrollado en el marco de la “Convocatoria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023, de la Universidad Carlos III de Madrid, de 31 de Mayo de 2022” del Ministerio de Universidades.



violencia(s) escondida(s) tras el lenguaje, los gestos y las relaciones; las cicatrices, los ángulos muertos, el detalle emborronado de la esquina de la imagen. (2023: 60-70)

Benjamin, que distinguía entre la figura de artista y la del rutinero², consideraba que es importante trabajar en el objeto cultural a la vez que en los medios de producción implícitos en el proceso creador. Por ello, siguiendo la disertación de Ayete Gil (2023) y las diferencias que señala Benjamin (1934), continúo cuestionándome por qué cuando pensamos que el arte puede cumplir una importante labor social y política en cuanto a formación de los individuos subalternos, nunca los imaginamos a ellos como creadores, sino como obedientes alumnos que van a escuchar aquello que el maestro quiere comunicarles.

Si esta paradoja está presente a lo largo de la historia de la literatura política, el conflicto se acentúa en el arte escénico, en el que, además de las condiciones materiales que lo restringen a un grupo privilegiado, generalmente, se opta por la máscara y el disfraz para representar en escena personalidades disidentes³. Por esta razón, el objetivo del presente trabajo no es pensar el teatro como un espacio donde escuchar el testimonio de individuos más o menos alejados de la experiencia subjetiva de cada espectador para transformar su mirada, sino pensar el teatro como lugar donde los individuos excluidos de las prácticas colectivas tomen agencia. No pensar la exclusión social desde el teatro, sino que el teatro sea pensado desde y por los colectivos marginados socialmente.

Este es el caso de la compañía Teatro Yeses⁴ y Elena Cánovas, su creadora, dramaturga y directora. Teatro Yeses es un grupo de mujeres que,

² Benjamin define rutinero como “el hombre que renuncia básicamente a introducir innovaciones en el aparato de producción, dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo” (Benjamin, 1934: 8-9).

³ No podemos dejar a un lado las circunstancias materiales que hacen que en España haya una elevadísima tasa de “absentismo teatral” (Vieites, 2016: 24), o lo que Quero (2013) denomina “no asistentes” o “no interesados”. Personas que no tienen una experiencia directa con el teatro y lo consideran una actividad ajena a su condición. Así, no solo no se interesan por el teatro, sino que son refractarios a él. No incluir el teatro en la educación pública como materia significa seguir diciendo “esto no es apto para ti”, cuando asistir a un hecho cultural no es un privilegio, sino un derecho a participar en la vida cultural y pública de un país.

⁴ Teatro Yeses es una compañía teatral fundada en 1985 por Elena Cánovas, dramaturga, directora y exfuncionaria de prisiones. Cánovas defiende con humor que es hija de la ley penitenciaria de 1979, año en el que aprobó las oposiciones a funcionaria de prisiones y primer año de una nueva ley penitenciaria progresista. Sintióse ajena al funcionamiento militar de



desde la cárcel, ponen en pie un teatro que no solo denuncia las situaciones de injusticia que sufren en el correccional, sino que pone el foco en la pedagogía teatral como medio para la alfabetización y la reinserción social. Como veremos a lo largo del trabajo, las técnicas de expresión dramática son instrumentos especialmente relevantes para la reapropiación del cuerpo y de la palabra.

La intención de Elena Cánovas con Teatro Yeses no es representar las historias marginales en escena, sino que sean los propios individuos silenciados sociohistóricamente los que intervengan en las tablas⁵. A partir de la inclusión en el teatro de los sujetos alejados estructuralmente de las prácticas colectivas de reconocimiento social, el trabajo de la autora adquiere un propósito claro: la reinserción de los sujetos marginados por la institución y la reinserción del público, pues la reinserción no es posible si la sociedad no cree en ella (Cánovas, 1999: 99).

A lo largo del trabajo estudiaremos las injusticias epistémicas y testimoniales que sufren las componentes de Teatro Yeses por su condición de presas y mujeres, así como el aprendizaje de herramientas que logran aplacar los daños generados por los otros e incluso subvertirlos. En virtud de ello, considero que la teoría que desarrolla la filósofa inglesa Miranda Fricker en su libro *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (2007) puede ayudarnos a repensar las relaciones de dominación y poder a las que se enfrentan las chicas yeses en prisión y fuera de ella. La relación entre el trabajo de Elena Cánovas en general, pero, en especial, de la pieza *La balada de la cárcel de Circe* (2017)⁶, y la teoría de Fricker es provechosa por dos cuestiones:

las cárceles, decidió graduarse en Interpretación y Dirección por la RESAD para solicitar la creación de un grupo de teatro formado por internas. Así surge el grupo Teatro Yeses, cuyo nombre hace referencia cariñosamente a la antigua cárcel de las Yaserías, actualmente Centro de Inserción Social Victoria Kent. Posteriormente, Teatro Yeses pasará a Carabanchel Mujeres y, en la actualidad, la compañía tiene asilo en el Centro Penitenciario de Mujeres en Alcalá de Henares.

⁵ Es importante aclarar que las componentes de Teatro Yeses no pretenden representar sus propias vidas. Uno de los pilares fundamentales de Yeses es la posibilidad que ofrece el teatro para vivir otras vidas, por tanto, las experiencias pueden partir de un relato personal, pero en ningún caso se busca el teatro testimonio.

⁶ *La balada de la cárcel de Circe* es un texto escrito por Elena Cánovas, Rubén Cobos y Juan Carlos Talavera, ambos colaboradores habituales del grupo Teatro Yeses. La obra fue representada en el año 2000 en el Teatro de La Latina de Madrid y producido por la Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid.



la primera, porque en ambas obras hay un propósito de desvelamiento de las causas que producen una precarización en la vida de los colectivos marginados. Fricker explica cómo la injusticia epistémica degrada a la víctima hasta provocar la pérdida de identidad y, con ello, la pérdida de reconocimiento dentro de un colectivo. La segunda, porque las dos autoras buscan las herramientas para producir la reflexión crítica y romper con los prejuicios ejercidos hacia la víctima, coincidiendo en que el mecanismo más ventajoso es la exposición a los arquetipos que nos producen miedo y desconfianza a través de la escucha activa.

Pese a que el teatro de Cánovas nace de la necesidad de crear un espacio de resistencia donde las personas excluidas socialmente encuentren un lugar donde combatir la marginalidad, no podemos obviar que la intención del proyecto es hacer coprotagonista al público para que analice, juzgue y actúe transformando su realidad social. Por ello, en las páginas que siguen, trataré de escudriñar y ejemplificar con el texto *La balada de la cárcel de Circe* de qué modo las presas sufren una injusticia testimonial, así como las herramientas teatrales de las que pueden apropiarse para construir una voz fuerte y sólida con la que luchar contra los prejuicios sociales vertidos sobre ellas. Veremos, asimismo, por medio de qué dispositivos escénicos se puede provocar una conciencia ética en el espectador que facilite su encuentro con la alteridad y afine su sensibilidad testimonial (Fricker, 2007).

Hacia una pedagogía de la emancipación

La balada de la cárcel de Circe es una pieza dramática que, valiéndose de la intertextualidad del viaje de Homero, así como de las experiencias descritas por un grupo de mujeres que, en régimen privativo de libertad, van a representar la obra, sitúa al espectador en un espacio de discusión, pues la tesis sobre la reinserción social de Yeses solo se sostiene, como señala su directora Cánovas, si esta comienza a ser apreciada por el espectador. Ahora bien, ¿qué tipo de dispositivo teatral debe ponerse en funcionamiento para que esa barrera, esos *muros invisibles* (Broncano, 2011) que separan la vida de los espectadores y la de los intérpretes sean derribados? El investigador y pedagogo teatral Manuel



Vieites desarrolla cinco categorías en las que enmarcar el conjunto de prácticas teatrales en auge a inicios del siglo XX y que buscan “reconstruir tanto el sujeto receptor como el sujeto creador” (2016: 25). Esta categorización diferencia entre el teatro de desarrollo personal, el teatro popular, los teatros comunitarios, el teatro social y el teatro político. Nos detendremos en las dos últimas categorías, ya que la compañía Teatro Yeses transita uno y otro espacio.

Mientras que el teatro social está fundamentado en la exploración de los problemas que afectan a la colectividad y sus individuos, y en lo que Nicholson (2005) llamaría la “re-construcción” como sujetos de acción social, el teatro político se origina en los teatros obreros, proletarios y de propaganda de inicios del siglo XX, y persigue la movilización política del sujeto creador y del sujeto receptor “a partir de la presentación en escena de situaciones de sumisión, dominio, dependencia y explotación, y de los mecanismos para la acción individual y colectiva que permita combatirlas” (Vieites, 2016: 26). Teatro Yeses se encuentra a medio camino entre el teatro social y el teatro político, pues, como señala el mismo Vieites, su trabajo se dirige hacia una *pedagogía de la emancipación* (Gramsci, 1974).

El grupo de teatro fue fundado en el año 1986, pero el año 1990 marca un nuevo comienzo para la compañía. Si en un inicio las piezas teatrales creadas por el grupo nacían y morían en la cárcel, Elena Cánovas sentía la necesidad de que esos montajes se exhibieran en la calle, ya que sostenía —y va a sostener a lo largo de su carrera— que, si el público no cree en la reinserción, esta no es posible. Por ello, en 1990, inscribe al grupo en el certamen de teatro de la UGT, que, para su sorpresa, trasladó al jurado del certamen a la propia cárcel, donde se realizó la representación. El grupo fue seleccionado y, por primera vez, la Dirección General de Instituciones Penitenciarias concedió un permiso a las chicas yeses para representar su pieza fuera de la prisión, aunque custodiadas por la Guardia Civil⁷. Este momento marcó un hito en la historia de Teatro Yeses

⁷ Esto se expresa al inicio de la *La balada de la Cárcel de Circe*, cuando las presas, esperando a ese invitado tan importante sin el cual no puede comenzar la función, confunden la seguridad de la eminencia con la propia:

FELICÍSIMA: Sí, los policías hablan mucho por los *walkie-talkies*.

REGINA: Y el jefe se arregla el nudo de la corbata.



y de las cárceles españolas, ya que, dada la asiduidad de las salidas, consiguieron finalmente no ir custodiadas por la policía, concediéndoseles cierto grado de normalidad y profesionalidad, y es que —no lo olvidemos— Teatro Yeses es una compañía de teatro profesional.

Teatro Yeses no es solo un espacio dentro de la cárcel donde evadirse de la realidad, sino que cumple una importante labor social: el 98% de las presas que han pasado por la compañía se han reinsertado en la sociedad. Como señala la periodista e investigadora Milagros Sánchez Arnosi, las salidas de la cárcel adquieren una especial relevancia debido a que los primeros momentos de creación del grupo fueron duros: “no olvidemos que en los años 80 las cárceles tenían normas muy rígidas que exigían un trato muy distante con las presas” (2017: 7). También hay que tener en cuenta que, aunque las condiciones en las cárceles hayan mejorado, sigue existiendo una situación de discriminación en forma de omisión en relación con la compañía: “Yeses no se menciona en las antologías de teatro quizás porque carece de *glamour*, al ser una compañía asociada al delito, pero, también, porque ha tenido muy difícil, por no decir negada, la posibilidad de acceder a los grandes espacios teatrales” (Sánchez Arnosi, 2017: 9). La situación descrita por Sánchez Arnosi nos remite a las injusticias desarrolladas por Fricker en el ya citado *Injusticia epistémica*: la doble condición de presas y mujeres entorpece la escucha de su relato, lo que conlleva su marginación:

Una ausencia legitimada a lo largo del tiempo que provoca una pérdida cultural para todos y que es causante de que en las historias de la literatura se origine un relato disminuido, incompleto, o lo que es lo mismo, una historia distorsionada de la cultura. (Sánchez Arnosi, 2017: 10)

Miranda Fricker sostiene que la injusticia epistémica se produce en dos fases. En la primera se da el empobrecimiento de los recursos de interpretación colectivos para comprender las experiencias sociales alejadas de la experiencia individual dominante, que da lugar a la injusticia hermenéutica; en la segunda, esta injusticia deviene en injusticia testimonial, que se produce cuando los

JUSTINA: Esos no son los suyos, esos son los nuestros, que no entendéis. Esos, a quien escoltan es a nosotras.

CÁNDELA: Qué importantes somos (2017: 82).



prejuicios conducen al oyente a otorgar al hablante un grado de credibilidad disminuido. De acuerdo con Ficker,

podríamos decir que la causa de la injusticia testimonial es un prejuicio en la economía de la credibilidad, mientras que la de la injusticia hermenéutica son prejuicios estructurales en la economía de los recursos hermenéuticos colectivos. (2007: 17-18)

Podemos hablar, por tanto, de poder estructural para determinar aquel poder que reproduce la violencia contra los colectivos sociales desfavorecidos sin necesidad de que un agente concreto lo ejerza, pues “es una capacidad que aparece diseminada por todo el sistema social” (Fricker, 2007: 32).

La idea fundamental que defiende Fricker es la siguiente: si los prejuicios del oyente llevan a conceder menos credibilidad al testimonio de un hablante de lo que se le habría otorgado en otras circunstancias, el hablante está sufriendo una injusticia testimonial que lo daña como portador de conocimiento. Es decir, la agencia del sujeto hablante queda debilitada llegando a pensar que su testimonio no merece ser escuchado y, en consecuencia, empujándolo a dejar de elaborar un discurso. Este conflicto se pone de relieve en el carácter intertextual de la pieza, que, aunque muy presente en la obra general de Cánovas, en *La balada de la cárcel de Circe* adquiere una especial relevancia.

La obra parte del poema de Oscar Wilde que lleva por título “La balada de la cárcel de Reading”, un texto que el autor escribe después de su liberación de la prisión de Reading en torno al 19 de mayo de 1897, tras dos años de encarcelamiento acusado de homosexualidad. El poema se convirtió rápidamente en un reclamo contra la terrible situación de los presos en las cárceles británicas durante los últimos años de la época victoriana (Sánchez Arnosi, 2017: 45), y muestra las consecuencias fatales que la cárcel tuvo tanto en la vida física como moral del poeta. En el título de la obra de Cánovas se encuentra otra referencia intertextual: Circe, personaje de la *Odisea* de Homero, abandonada por Ulises en su retorno a Ítaca con Penélope. Ambas historias sirven a la compañía para hablar de la dicotomía encierro-libertad, así como para explorar esos espacios liminales donde queda un lugar para el debate político. Por su lado, el carácter metateatral de la obra surge como resultado de una sucesión de cuadros impresionistas

que no caen en el reportaje periodístico, en el documental o en el naturalismo. Veremos a lo largo de ocho escenas que todas las protagonistas son víctimas de la sociedad: la



prostitución o el desamor. Circe como Wilde y las presas se enamoraron y sufren las consecuencias: abandono familiar, drogadicción, matrimonios amañados, explotación, mafias, abuso de poder e ineficacia de la justicia. (Sánchez Arnosi, 2017: 46)

Sin embargo, la esperanza se encuentra presente en la obra por medio de ese barco que, aunque en un inicio permanece encallado, a lo largo de la representación volverá a surcar los mares.

La pieza goza de un importante carácter vivencial, pues nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con el otro y de poner en riesgo los prejuicios aprehendidos transformando nuestra mirada. El trabajo de Elena Cánovas busca la alfabetización crítica, la reflexividad y el reconocimiento, así como el desarrollo personal y comunitario y la apropiación de capital cultural. La intención de Cánovas, entonces, escapa de la actitud paternalista con el público generalizada en el teatro social y político, que acostumbra a caer en la trampa de un teatro compasivo con lo representado en escena para adoptar una actitud afable con el espectador. Si estudiamos la composición de la pieza teatral, no resulta baladí que siga una estructura dramática autorreferencial y vanguardista en cuanto al juego escénico que propone. En *La balada de la cárcel de Circe* la metateatralidad juega un papel primordial: el propósito de las chicas yeses es involucrar al espectador en lo que sucede en escena para mostrarle todos los actos de injusticia testimonial y epistémica cuya existencia desconoce o finge ajena, pues mirar hacia otro lado no significa no formar parte de ellas, sino ser cómplice por medio de la *complicidad pasiva* (Arteta, 2010). Miranda Fricker defiende que existe un poder agencial, ocasionado de forma activa o pasiva, cuyo objetivo es ejercer control social ya sea porque unos agentes concretos controlan lo que otros hacen, o por un control netamente estructural. De una forma u otra, sostiene Ficker, “el poder existe aun cuando no se esté haciendo realidad con la acción” (2007: 30), ya que se ejerce individualmente a través de los prejuicios aprehendidos culturalmente.

El teatro “supone encuentro, comunicación y diálogo entre personas” (Vieites, 2016: 22), de lo que se deriva que lo imprescindible es que exista un reconocimiento mutuo por medio del encuentro de la escena y el público. En el teatro, al fin y al cabo, “se representa al otro, a lo otro, para conocerlo, entenderlo, explicarlo e interpretarlo, porque el otro y lo otro son nuestro reflejo



y nuestro espejo” (Vieites, 2016: 23). La obra de Elena Cánovas hace hincapié en las dificultades de las presas para comunicarse con la justicia, la familia y, en definitiva, con el exterior, precisamente por ser víctimas de una injusticia testimonial que va minando su esfuerzo por comunicarse y ser entendidas por el resto. Veámoslo con detenimiento.

La obra se inicia con la impuntualidad de un espectador sin el que no puede comenzar la función. En el tiempo de espera, las presas se entretienen: empiezan una serie de escenas que alternan las conversaciones de las actrices entre bambalinas con el recuerdo de los *castings-presentaciones* en la cárcel donde ellas, a través de personajes ficticios, expresan las distintas situaciones de precariedad que pueden llevar a un individuo desprotegido por las instituciones a ingresar en prisión.

La continua demora revela la tardanza/lentitud de la burocracia para con cuestiones relativas a los individuos en situaciones marginales: mientras esperan pondrán de relieve sus problemas con las instituciones y la sociedad, que, basándose en prejuicios aprendidos, restan credibilidad al discurso de las emigrantes. Por medio de distintos personajes –Regina Dos Pecadores, Justina García del Justo, Flor Deisy Luna Granados Castaños, Candela de Utrera, África Memory of Angels, Leidi Dulce Bello Hermoso, Felicísima Del Monte, Zulema Ambrani Mohama, María de la Cueva y Pola de Siero⁸, entre otras muchas–el espectador viaja por el mar que las protagonistas han surcado hasta llegar ahí. Una de las más representativas es la historia de Flor, un personaje que, desde la cárcel, escribe a su hija y expresa la falta de recursos que sufren las inmigrantes para vencer los prejuicios que devienen en injusticia testimonial:

FLOR: Mami, las personas acá son muy diferentes porque no hablan igual que nosotros. Hablan muy duro y parece que siempre están bravos. Casi no nos entienden, dicen que lo hacemos muy rápido, que somos melosos, pegachentos, que mantenemos muy emperifolladas, nos llaman sudacas al igual que la anielita cuando se saltaba la piedra y me llamaba bruja. (2017: 114)

Tras esta presentación se muestra, en una regresión al pasado, las razones por las que Flor acaba trabajando de *mula* transportando droga a España. Los continuos saltos temporales son usados a modo de efecto de

⁸ Nótese la búsqueda de comicidad por medio de los juegos de palabras, que serán una constante en el teatro de la dramaturga.



distanciamiento para provocar la reflexión analítica y crítica del espectador. “LEIDI: Mira, mi vida, esto es así. Nosotras no nacimos ricas. Ya conoces lo que hay: o puta o a robar” (2017: 112). Pero la intención de Cánovas dista de presentar a mujeres derrotadas o víctimas, sino que, como señala Arnosi,

las protagonistas centrales serán siempre mujeres que expresan su oposición al dominio masculino y se manifiestan en contra de aquellos hombres que dificultan su existencia [...] es la ruptura con el estereotipo al ser mujeres que no son fáciles de mirar, que no acatan el canon de belleza impuesto o no son seductoras y que demuestran cómo seguir adelante a pesar de la presión del confinamiento. (2017:35)

El feminismo se hace patente a través de mujeres empoderadas que, tras vivir otras vidas, porque el teatro —hacen hincapié en ello—, les sirve sobre todo para vivir otras vidas, son capaces de denunciar situaciones de maltrato, de abuso de poder, e incluso las imposiciones culturales y religiosas. Así lo señala Zulema, por ejemplo:

ZULEMA: Soy Zulema Ambrani Mohama. Tengo veinte años. Soy árabe pero hace mucho que me quité el velo a mi personalidad y desvelé mi condición de mujer. Vengo al taller de teatro porque dicen mis compañeras que aquí se viven otras vidas. Y yo estoy muy interesada en el más allá, el más acá ya lo conocemos todas. (2017: 115)

Poco después Zulema pondrá en evidencia la dificultad de las presas para comprender la jerga utilizada por los jueces, otra de las formas de violencia a la que se enfrentan y que las daña como sujetos con capacidad para asimilar y transmitir conocimiento, como ocurre aquí:

EL JUEZ: Considerando que a la presunta súbdita de nacionalidad, le fuera o le fuese intervenida encontrándose en posesión de la substancia psicotrópica atentatoria contra la integridad de la salud pública, debo calificarle y califico, de la cuya culpabilidad se encontrara o encontrase, en concepto de autora... o autase. [...]

ZULEMA: De qué me habla.

EL JUEZ: (*Naturalista de pronto*). Señora, le estoy informando, de modo que le sea comprensible y de forma inmediata, de los hechos que se le imputan y de las razones motivadoras de su privación de libertad.

ZULEMA: A mí un señor me dio un paquete y me dijo...

EL JUEZ: Tiene derecho a guardar silencio.

ZULEMA: ...que lo llevara a ese otro señor...

EL JUEZ: ¡Tiene derecho a guardar silencio! ¿No me ha oído? ¡Cállese! (2017: 118)

El intento de visibilizar los modos en que la justicia se hace imposible en un lugar donde las víctimas están condenadas al silencio es evidente. Del mismo modo, y como si de un personaje de Kafka se tratara, Zulema ansía conocer la manera de cruzar la puerta, algo que la ineficiencia del sistema judicial le impide:

ZULEMA: Escuche. Hui de mi país. Es difícil ser mujer en mi país. Yo quiero trabajar. Ser libre.

EL JUEZ: ¿Tiene usted permiso de trabajo?



ZULEMA: No.

EL JUEZ: Si no tiene usted permiso de trabajo no puede trabajar.

ZULEMA: ¿Puedo solicitarlo?

EL JUEZ: ¿Tiene trabajo? (2017: 119)

La escena concluye con la ridiculización del Juez, que termina aceptando que él tampoco entiende lo que dice: “EL JUEZ: [...] Oiga usted, aprenderme esto me ha costado mucho. Me sé de memoria todas las leyes; no querrá encima que sepa qué quieren decir” (2017: 120). Poner el foco sobre unas mujeres que muestran las dificultades a las que se enfrentan constantemente supondría, desde el enfoque de Fricker, un acto de *justicia testimonial* tanto para los sujetos expuestos en escena como para el espectador, pues, cuando la escucha se constituye desde el prejuicio, no solo se daña al hablante, sino también al oyente, dado que le es negada la posibilidad de luchar contra sus prejuicios.

Como espectadores pasivos de las injusticias sociales, tendemos a valorar como ilegalidad aquel acto que vulnera alguna regla ética conocida, por tanto, solo consideramos víctima a un sujeto si su queja se ajusta a las prohibiciones gubernamentales. En su libro *Los rostros de la injusticia* (2013), Judith Shklar señala que, si esta condición no se da, la sociedad verá la injusticia como una desgracia fortuita pero no como algo “realmente injusto”. Esto, según Shklar, nos hace proclives a ignorar la injusticia y, en consecuencia, a seguir perpetrándola. Es por ello por lo que, como señala María de la Cueva, debemos seguir descubriendo nuevas cavidades mentales que nos ayuden a cuestionar la validez del mundo que nos rodea:

MARÍA DE LA CUEVA: [...] Lo de brillar en la oscuridad como en el teatro negro ya lo hago en mi Asturias desde los diecinueve, pues soy de las pocas mujeres que brillan en la profundidad de la mina. Ahora las únicas cuevas en las que quiere María de la Cueva penetrar, son esas cuevas mentales de muchas personas que no quieren excavar en sus adentros para descubrir nuevas cavidades distintas a las de muchos cavernícolas. (Cánovas, 2017: 90)

Conclusiones: sensibilidad testimonial y familiaridad para la reinserción bidireccional

Llegados a este punto, ¿qué podemos hacer para penetrar en nuestros adentros y descubrir nuevas cavidades? ¿Qué hacer para luchar contra los prejuicios que niegan el discurso disidente? Según Miranda Fricker existe al menos una forma de poder que no tiene que ver solo con la coordinación social práctica, sino



también con la coordinación social de la imaginación: *la sensibilidad testimonial*. Esta virtud puede romper los prejuicios producidos por la imagen estereotipada de colectivos subalternos, pero necesita de la imaginación para ser llevada a cabo. El entrenamiento de la imaginación, por medio de la escucha de otras voces, de otros testimonios, podría hacer frente al déficit de credibilidad que se produce por los prejuicios negativos. Así, continúa Fricker,

una sensibilidad testimonial adecuadamente entrenada capacita al oyente para reaccionar ante la palabra de otra persona con el tipo de apertura crítica que se requiere para compartir conocimiento sin tener que realizar el menor esfuerzo. La idea de sensibilidad testimonial nos ofrece una imagen de cómo los juicios pueden ser racionales y, sin embargo, irreflexivos; críticos pero no inferenciales. (2007: 145)

La obligación moral de producir cambios en nuestra forma de escucha para dejar de perpetrar, por medio del prejuicio, la violencia estructural en las sociedades es fundamental. Es, en otras palabras, un deber inaplazable estar alerta de la existencia de los prejuicios aprehendidos para poder corregirlos, pues “la historia de la filosofía nos lleva a pensar falsamente que la justicia es la norma y la injusticia, la aberración” (Shklar, 2013: 49-50). Buscamos entonces una virtud antiprejuiciosa que neutralice de forma fiable los prejuicios que pueden afectar a los juicios de credibilidad que realiza el oyente cuando escucha. Fricker señala que esta virtud puede entrenarse mediante la reflexión activa, pero existe un modo más espontáneo de llevarla a cabo: la *familiaridad*, es decir, la exposición a los arquetipos que generalmente producen rechazo.

Tenemos, así, dos factores esenciales para producir cambios en el modo de recepción del espectador reparando su sensibilidad testimonial: la imaginación y la familiaridad, origen y devenir del arte teatral, pues el potencial del teatro para elaborar, presentar y compartir discursos alternativos en la esfera pública es incuestionable (Vieites, 2016: 22). Fricker defiende que la disonancia entre dos formas de compromiso cognitivo “es un recurso epistémico y ético fundamental para quienes se proponen reducir los prejuicios en sus juicios de credibilidad” (2007: 78). Los prejuicios tienden a pasar desapercibidos por operar mediante imágenes estereotipadas alojadas en la imaginación social, por ello, si existe una forma de cambiar estos estereotipos, tiene que partir también de la imaginación social colectiva.



Sin embargo, no todo son malas noticias, o como Justina pone de relieve hacia el final de la pieza teatral: ellas son la única noticia buena que dan las cárceles, pues el teatro ofrece la posibilidad de poner orden y estructurar, así como dotar de herramientas a las integrantes del grupo para vencer la injusticia testimonial y epistémica que sufren:

MARÍA: Esto del teatro es muy bonito. ¿Cuándo has tenido tanta gente pendiente de ti, escuchándote y mirándote?

JUSTINA: Nosotras somos la mejor noticia que dan las cárceles, creo que la única noticia buena que dan las cárceles. (2017: 122)

La responsabilidad y el compromiso con el grupo al que se pertenece es una forma eficaz de reconocimiento del individuo: a medida que te hermana a otros va germinando asimismo un fuerte sentimiento de identidad. En este sentido, las componentes de Teatro Yeses se sienten reconocidas a través de la inclusión en una estructura organizativa que no funciona sin ellas. No en vano el teatro es un arte colectivo y en un proceso de ensayos todos los componentes son necesarios para que la pieza avance. Por ello, la exigencia de la directora, su compromiso con la función, se torna en una exigencia personal de cada una de ellas, en tanto en cuanto todas forman parte de un engranaje. Además, como podemos apreciar en la intervención que sigue, poner orden por medio de unos horarios y unas obligaciones conlleva al ordenamiento de una narrativa personal:

ELSA: [...] Cuando no se tiene otra cosa, solo el arte puede liberarnos. Eso era lo mismo que yo pensaba antes. Luchábamos contra la injusticia y la represión a golpe de cultura. El teatro era nuestra arma para gritar al mundo que había que salir del aislamiento. (2017: 89)

Tener la capacidad de construir un relato en primera persona supone acceder a una memoria emocional, lo que potencia la memoria y ayuda a construir una identidad que generalmente queda resquebrajada en las situaciones de exclusión social en las que son obligadas a permanecer estructuralmente.

¿Qué hacer, entonces, para evitar estos daños? Afinar nuestra atención y sensibilidad, trabajar la empatía por medio de la escucha de testimonios a los que generalmente no tenemos acceso, trabajar en contra de los prejuicios sociales que nos arrastran a la ignorancia y la catástrofe humanista. Fricker concluye su trabajo sospechando que la virtud de la justicia hermenéutica “puede no consistir más que en una cuestión de reservar el juicio, de tal modo que la



oyente mantenga una mentalidad abierta en lo que a la credibilidad respecta” (2007: 175). Teatro Yeses ofrece al espectador la posibilidad de escuchar activamente un testimonio que generalmente no sería aceptado en la calle, pues la condición indispensable para que el teatro suceda es la disposición activa del espectador para imaginar, junto con los actores y actrices, otras alternativas posibles.

A través del teatro, las chicas yeses desarrollan nuevas herramientas para defenderse del daño mediante el aprendizaje a hablar en público, trabajar en equipo o planificar su tiempo. Es decir, a través de la práctica teatral las actrices recuperan su autoestima y se validan como seres humanos útiles reinsertándose como portadores de experiencias válidas. Esta reinsertión no solo acontece en escena, sino que sucede en doble dirección: “La reinsertión y reeducación sociales solo son posibles en conexión permanente con esa sociedad para la cual se reinserta y se educa” (Cánovas, 1999: 99).

El teatro es una escuela de vida (Vieites, 2016) que permite el uso permanente de roles donde desarrollar conflictos y su resolución. Por ello Cánovas entiende el teatro como una sala de ensayos donde entrenar para la vida real, para posteriormente desenvolverse en la esfera pública. El teatro permite estar en un continuo proceso de comunicación con el otro, por lo que genera un mayor entendimiento de la otredad. La obra teatral —y este trabajo— finaliza con una fuerte ruptura de la cuarta pared, cuando Flor, a través del Artículo 25.2 de la Constitución, reivindica la cultura y la reeducación como un derecho implícito en la Constitución española:

FLOR: Las penas privativas de libertad estarán orientadas hacia la reeducación e inserción social. El condenado tendrá derecho a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como el acceso a la cultura y al desarrollo integral de su personalidad. Artículo 25.2 de la Constitución. (2017: 123)

BIBLIOGRAFÍA

- ARTETA, Aurelio (2010). *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*. Madrid: Alianza Editorial.
- AYETE GIL, Maria (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra.



- BENJAMIN, Walter (1934). *El autor como productor*. París: Instituto para el estudio del fascismo.
- BRONCANO, Fernando (2011). *La estrategia del Simbionte. Cultura material para nuevas humanidades*. Salamanca: Delirio S.L.
- CÁNOVAS, Elena (1999). "Actrices en libertad provisional", *Educación Social*, n.º 13, pp. 98-104.
- CÁNOVAS, Elena (2017). "La balada de la cárcel de Circe". En Milagros Sánchez Arnosi (ed.), *Teatro Yeses: conciencia, voluntad y coraje*. Madrid: Fundamentos, pp. 79-124.
- FRICKER, Miranda (2007). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Ricardo García Pérez. España: Herder.
- GRAMSCI, Antonio (1974). *Antología*. Madrid: Siglo XXI.
- NICHOLSON, Helen (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- QUERO, María José (2013). *Los públicos de la cultura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial SRL.
- SHKLAR, Judith (2013). *Los rostros de la injusticia*. Alicia García Ruíz. Barcelona: Herder.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2017). "Yeses y Elena Cánovas: historia de un vuelo". En Milagros Sánchez Arnosi (ed.). *Teatro Yeses: conciencia, voluntad y coraje*. Madrid: Fundamentos, pp. 8-54.
- VIEITES, Manuel F. (2016). "Trabajo Social y teatro: considerando las intersecciones", *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 29, n.º 1, pp. 21-31.