

# HISTORIA DE VIDA DE TERESA NIETO



Teresa Nieto. Foto: Alfredo Cáliz

Nací en Tánger, para gran suerte mía. Soy de abuelos andaluces. Pero mi madre nació en Tetuán y mi padre en Argelia, en Orán. Mis abuelos eran Rojos. En mi familia había rojos por todos los lados, y claro, tuvieron que huir de España después de la Guerra Civil. Nacer en Tánger en la época en la que yo nací fue un regalo. Yo pillé los últimos coletazos de la ciudad que fue y ya no existe. Mis padres siempre me decían que yo no sabía lo que había sido ese lugar. Yo les decía que a mí me parecía maravilloso y ellos respondían que yo no había conocido el verdadero Tánger. El verdadero fue el que conocieron mis padres, el de los años 40, 50. Era cuando aquello debía ser maravilloso. De cualquier manera Tánger era y sigue siendo, yo acabo de ir hace poco, una ciudad con una energía muy especial. Me marcó muchísimo ser de allí, no es solamente ser de un sitio, es una vocación casi, en mi caso y en el de mucha gente que conozco. Es algo que llevas en el A.D.N. Y luego, por otro lado, el tener familia andaluza me ha hecho sentirme siempre muy del sur.

Tuve la suerte de poder conocer y compartir mi vida desde muy pequeña con gentes de todas las nacionalidades, colores y credos. Y eso me hace pensar, sobre todo ahora, en los días que corren, que mis padres también se fueron allí a buscarse la vida, y allí convivíamos todos, todos. Tuve la fortuna de vivir allí, y de que mi madre, Esperanza, me llevara con cuatro años a ballet y con seis años, a la edad que se podía, empecé la carrera de piano. Mi madre es una artista frustrada. A ella le pilló la guerra de pequeña, pero mi madre hubiera podido ser bailarina, o cantante o actriz. Porque ella es muy artista. Hice las dos carreras y con catorce años, empecé a trabajar con una compañía aficionada de teatro. Aficionada, pero muy comprometida e interesante. Todo el mundo era mayor que yo. Teníamos una mecenas, Doña Isabel, que era una señora catalana que nos dejaba reunirnos en su casa, costaba el vestuario y los gastos de la escenografía. Esas cosas las he vivido yo, una mecenas...

Estamos hablando de finales de los sesenta. Se hacían cosas muy interesantes, bastante de verdad. Todo esto me formó y me dio una base muy importante. También me formaron mis estudios en el Liceo Francés de Tánger. Todo lo que se movía allí, la inquietud que había era totalmente diferente a lo que había en España. En verano, mi madre me mandaba a España, de vacaciones, con mis primas, yo no entendía muy bien

lo que pasaba en el país, imagínate, estaba Franco. La diferencia entre los dos países era tremenda.

Para desgracia nuestra, cuando yo tenía 18 años, por un problema económico en el país, nos fuimos de Tánger. El rey<sup>1</sup> decidió nacionalizar todas las empresas extranjeras. Ese año fue el año de la debacle. Prácticamente toda la colonia española salió de Tánger. Mi padre se quedó sin trabajo, mi abuela tenía una perfumería e imagínate, le querían cobrar una barbaridad de impuestos porque decían que se los debía al Estado. Eso mismo se lo hicieron prácticamente a todas las empresas. Todo el mundo tuvo que malvender y salir por patas de la ciudad. Yo ya tenía en Tánger a mi novio, con el que luego me casé y tuve a mis dos hijas. Su padre era el director del diario *España*<sup>2</sup> que era el periódico español, y le pasó lo mismo que a nosotros, tuvieron que cerrar y salir de allí.

Nos fuimos todos ese verano del 72. Además salimos juntos porque las familias esperaron a que se terminara el curso escolar para marcharse. Eso fue una diáspora, mucha gente de Tánger fue para Málaga. Cada vez que voy para Málaga a bailar, sigo encontrándome allí muchos amigos y conocidos. Los demás nos desperdigamos. Fui a parar a Alicante, porque mi abuela tenía casa allí. Y al padre de mi novio lo destinaron a Cuenca. Fue una de las peores etapas de mi vida. Primero porque yo no quería estar en esa ciudad, no entendía nada. Estuve viviendo primero en Alicante, luego en Jaén, después en Cuenca y durante muchos años, nunca me sentí en casa, nunca hice amigos. Siempre sentí hostilidad, y mira que de Alicante puedes pensar que es una ciudad muy abierta, una ciudad abierta al mar, pero era imposible integrarse. A mí me miraban como un bicho raro. Imagínate en Jaén o Cuenca... Hasta que no estuve en Madrid yo no me sentí en casa. Cuando llegué, percibí que aquí sí podía vivir, que aquí nadie me preguntaba de dónde era. Que no había que pedir permiso, que no había que llamar a la puerta, tú llegabas y ya eras de aquí. Por eso, con todos sus defectos, Madrid para mí fue llegar a un sitio y sentir que podía respirar. Sentí que había gente

---

<sup>1</sup> Hassan II (1961-1969) Hasan II puso en marcha un sistema político que se parecía más a una monarquía absoluta que a una monarquía constitucional de tipo europeo, con una férrea represión política bajo la que desaparecieron varios centenares de personas y con la familia real como propietaria directa de buena parte de las tierras, industrias y recursos del país.

<sup>2</sup> Uno de los periódicos que se editaban en lengua española. Su trayectoria abarca desde 1938 hasta 1967.

igual que yo. Toda la etapa anterior a mi llegada a Madrid es una época muy complicada. Primero porque cuando llegamos a España mis padres no tenían trabajo. Y segundo, porque ese año yo tenía que empezar la carrera y no pude estudiar. Mi hermana, la segunda y yo nos tuvimos que poner a trabajar. La única que pudo estudiar fue la hermana más pequeña, porque el cambio le pilló con ocho años. Con el tiempo mis padres se fueron recuperando y ella pudo estudiar la carrera de periodismo. Me puse a trabajar en una oficina. Después me quedé embarazada y tuve a mi hija. Nos fuimos a vivir a Cuenca y allí tuve a mi segunda hija. Fue una etapa muy difícil para mí, de mucha soledad, de mucho no entender nada, de desarraigo. No sabía dónde estaba porque eran las antípodas de lo que había vivido en la ciudad donde nació. Era venir de Tánger a la España de Franco. El ambiente era muy oscuro.

Lo único bueno fue que tuve a mis hijas. Eso fue maravilloso. Fue una etapa con muchos destellos de luz, pero sobre un fondo gris. Cuando llego a Madrid yo he renunciado absolutamente a todo. Tengo interiorizado que soy madre, tengo un marido que tiene un trabajo y yo me ocupo de la casa. Llego a Madrid con todo esto asumido en mi vida, en agosto del año 79. Yo me ocupo de la casa, de las niñas y a través de mi marido comienzo a conocer gente. Pero poco a poco el espíritu que había aquí en Madrid me despierta cosas. Simplemente la energía que había en la calle, como la gente caminaba, vestía, iba, hablaba en los bares. Entonces me empieza a entrar un poquito de desazón y todo lo que yo creía, lo que yo había hecho, el teatro, la danza y la música se despiertan dentro de mí. Todo eso que formaba parte de mi infancia se había quedado ahí, relegado. Después de vivir un año en Madrid, con 27 años, me doy cuenta de que no me encuentro bien. Me sentía muy sola. Me entraban ganas de llorar y me encerraba en el baño para que no me vieran mis hijas. Entonces empiezo a pensar que tengo que hacer algo por mí misma. Algo que no sea sólo salir los sábados por la noche a cenar con los amigos de mi marido, o salir con él al cine. Yo pensaba: “tengo que hacer algo, sobre todo para conocer a gente.” Intuía que había mucha gente que me apetecía conocer, pero no sabía cómo.

Por un azar del destino descubro que justo al lado de mi casa, en el portal de al lado, en el sótano, hay una escuela de teatro. Después de mucho pensar, finalmente me animé y fui, pero me costó muchísimo, tenía muchísima inseguridad. Ahora me doy

cuenta de que estaba acobardada y sin ninguna seguridad en mi misma. Había perdido mi identidad totalmente. Primero pregunté por clases de teatro, de iniciación, me daba igual. Yo lo que quería era tener un rato dos días en semana para mí, una habitación propia<sup>3</sup>, dos días a la semana, dos horas. Las clases de teatro eran como a las siete o algo así. A esa hora yo no podía porque tenía que esperar a que mi marido viniera de trabajar para que se quedara con las niñas. Hasta las ocho no podía. Ahora lo pienso y me digo: “Ya ves tú, que tenía que esperar hasta las ocho, pero si también podría haber cogido a alguien que las cuidara”. A partir de las ocho lo único que había era unas clases de danza contemporánea, de técnica Graham<sup>4</sup>. Las daba Teresa Trujillo<sup>5</sup>, una profesora uruguaya.

Yo no tenía ni idea de lo que era la danza contemporánea. En principio le dije que no. No me sentía con las fuerzas para hacerlo. Pero luego le di vueltas y un día saqué fuerzas para apuntarme. En ese momento empezó el primer drama con mi marido, cuando le dije que me iba a apuntar a las clases de danza. Ese fue el primer día que mi matrimonio empezó a escorarse. Pero yo me empeñé y me apunté. El primer día, no estaba nerviosa, estaba lo siguiente. Tomé la clase de Graham, yo no tenía ni idea y a mí me parecía que todo el mundo lo hacía fenomenal y que yo lo hacía fatal. Cuando terminó la clase, vino la profesora a hablar conmigo. Esto me ha pasado con todos los profesores con los que yo he ido a tomar clase... Me preguntó que quién era y de dónde venía. Se dio cuenta de que yo había estudiado danza. Me dijo que no tenía que estar en ese nivel, que tenía que estar en un nivel superior porque se notaba que yo sabía. Pero yo no podía cambiar el horario porque mi marido se tenía que quedar con las niñas. Fui a esa clase durante un tiempito y llegó un día en el que la profesora me dijo que tenía que cambiarme de nivel porque era absurdo que siguiera en el nivel

---

<sup>3</sup> Hace una referencia al libro de Virginia Woolf en el que la autora revela la evolución de su pensamiento feminista en relación a la literatura. Al inicio la autora plantea una pregunta ¿Qué necesita una mujer para escribir buenas novelas?

<sup>4</sup> “Técnica que se basa en el opuesto de los movimientos del ballet clásico. Si en la danza clásica todo es abierto y está rotado hacia fuera (en dehors), Graham lo hizo cerrado y en paralelo. La espalda se convierte en uno de los principales focos de atención en el desarrollo de su método, ya que a través de contracciones y estiramientos, y junto con los músculos abdominales y la pelvis, forma a los bailarines, dotando a la columna vertebral de flexibilidad y resistencia.

La respiración es un instrumento fundamental durante la práctica del trabajo de contracciones, es crucial para llevar a cabo la técnica correctamente. El desplazamiento del peso del cuerpo es la clave del movimiento, y por ende, de su disciplina.”

<sup>5</sup> Bailarina y coreógrafa Uruguaya. Autora del libro: *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*.

de iniciación. Las otras clases eran por las mañanas y como las niñas estaban en el colegio, pude acudir. Pasé de nivel y ahí empezó todo. El azar del destino, otra vez, hizo que Teresa Trujillo no fuera solo mi profesora, se convirtió en mi mentora. Ella vio algo en mí y creo que pensó que me tenía que dar un empujón hacia delante. Me tuteló, me obligó a seguir, nos hicimos amigas. Armó un taller que hacíamos los sábados por la mañana en el Retiro, yo tenía que ir con mis hijas porque los sábados no le podía decir a mi marido que me iba y que se quedara él con las niñas. Teresa Trujillo había armado este taller coreográfico y me obligó a ir. Me cogió de las orejas y me dijo: “Tú tienes que hacer cosas.” Después ella se fue de viaje durante un mes a Uruguay y me dejó a mí a cargo de sus clases. Yo me decía: “Pero yo, ¿Cómo puedo dar las clases? No estoy preparada aún...”. Más tarde, ella organizó un grupo con sus alumnas de más nivel, armó un espectáculo y me cogió como bailarina. Fuimos a bailar a A Coruña, tres días.

Ese fue el segundo encontronazo con mi marido. Una gran bronca en la que él me dijo que eso él no lo iba a permitir. Pero ella me obligó. Después de dos años con ella me dijo: “Yo ya no te puedo enseñar nada. Tienes que ir a tomar clases de clásico con Edith Mariño<sup>6</sup> a la calle Libertad 15. Ahora en Semana Santa hay un cursillo en Carmen Senra<sup>7</sup> con Carl París<sup>8</sup> y vas a ir. Y luego en verano hay otro cursillo con Christine Tanguay<sup>9</sup> y también te vas a apuntar.” Ella me obligó, y yo le decía: “No por favor, no, que en casa esto es un problema. Cada vez que digo que me he apuntado a algo, es un problema.” Ella no me dejó que yo dijera que no. Ahora cuando miro hacia atrás me digo que no fue el azar realmente el que me hizo llegar a este sitio y apuntarme a danza. Ella fue más que una profesora. Seguimos en contacto, el año pasado, ella vino a Madrid y nos encontramos. Ella ha sido una persona muy, muy importante en mi vida.

---

<sup>6</sup> Profesor que impartía clases en la escuela de Karen Taft, actualmente situada en la misma calle y número.

<sup>7</sup> Escuela de danza fundada en 1977. Especializada en danza contemporánea.

<sup>8</sup> Bailarín norteamericano. Miembro de la compañía de Alvin Ailey. Cuando llega a España ha sufrido una lesión y se ha retirado de los escenarios. Se dedica a la docencia.

<sup>9</sup> Bailarina y coreógrafa. Funda junto a Carl París y Carmen Senra, una primera agrupación, antesala de la Compañía Carmen Senra (1982),

Con Carl me pasó lo mismo que con Teresa, el primer día que tomé clase con Carl Paris, él se interesó por mí. Con Christine me sucedió lo mismo. En ese momento, yo empecé a tomar clase en serio. Ahí ya conocí a La Ribot<sup>10</sup>. A toda una generación que tenían todos diez años menos que yo, yo tenía treinta, ellos veinte y estaban empezando. También conocí a Olga Mesa<sup>11</sup> y a Iñaki Azpillaga<sup>12</sup>. A toda una generación de gente que luego han hecho carreras y que la mayoría están trabajando por Europa. Esa fue una época muy importante, porque ahí se gestó todo. Se juntaba mucha gente y un día me dijeron que iban a coger un estudio para trabajar y montar cosas, y que si me apetecía ir, porque en ese momento no había nada en Madrid. Estaba solo Carmen Senra. Queríamos hacer cosas nuevas, distintas. Con La Ribot, con Blanca Calvo y con todo un grupo de gente nos juntábamos y alquilábamos un estudio que pagábamos entre todos para ensayar y probar. Nos hacíamos nosotros mismos el vestuario.

Rafa, el de La Unión<sup>13</sup>, que por ese entonces era pareja de la Ribot, venía con nosotros a los centros culturales y nos ponía las luces. Había mucho caldo, muchas ganas, estaba todo por hacer porque no había nada y no teníamos nada. Se crea entonces la compañía Bocanada<sup>14</sup> y se presenta la primera producción en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Eso fue abrir una ventana. En Bocanada estaba como bailarina. Estuve tres o cuatro años, lo que duró la compañía. Cuando ellas dos se separan, La Ribot hace un espectáculo para el que me llama como bailarina: *Doce toneladas de Plumas*. Blanca formó su compañía y La Ribot hizo un primer espectáculo y después ya empezó ella con su trabajo en solitario. Tras hacer el espectáculo ella

---

<sup>10</sup> María José Ribot Manzano, conocida como La Ribot (Madrid, España, 1962), es una bailarina y coreógrafa española. Fue Premio Nacional de Danza en el año 2000 en la modalidad de interpretación.

<sup>11</sup> Coreógrafa y artista visual. Su obra destaca por ser pionera en llevar las artes visuales a la escena. Puso en marcha su propia compañía en 1992 en Madrid.

<sup>12</sup> Bailarín y coreógrafo de origen donostiarra. Trabaja como bailarín clásico en Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Más tarde encamina su carrera hacia la danza contemporánea. Trabajando con grupos como Bocanada Danza.

<sup>13</sup> La Unión, grupo español de música pop fundado en 1984. Rafa Sánchez es uno de los componentes del grupo y vocalista.

<sup>14</sup> Bocanada Danza nace en Madrid en 1986 como iniciativa de las bailarinas y coreógrafas, María Ribot y Blanca Calvo, en colaboración con Félix Cábez, guionista y cineasta. Pretendían aportar una bocanada de aire fresco al panorama de la danza madrileña, creando una plataforma de experimentación donde la danza estableciera un diálogo con el teatro, las artes plásticas, la música, el cine y el diseño. La compañía se compone por parte de los antiguos miembros del primer grupo de danza de María Ribot, 'Mobile', y por algunos de los componentes de los espectáculos de Blanca Calvo, todos ellos con formación en danza clásica y contemporánea. Bocanada permanece activa durante tres años en los cuales presenta tres espectáculos que abordan el tema de las relaciones humanas en la sociedad contemporánea: *Bocanada* (1986), *Repíteteme* (1987) y *Ahí va Viviana* (1988).

decide que se va fuera, a Londres. Y de pronto yo digo: “Ya no hay ninguna compañía aquí en Madrid donde yo pueda encajar. Pues hasta aquí hemos llegado. Hasta aquí llegó mi carrera, qué bonito ha sido, cuanta gente maravillosa he conocido, cuantas cosas me han pasado. Que mal está mi matrimonio...”

Yo muchas veces pensé en dejarlo, pero siempre ocurría algo que me impedía hacerlo. Y continué, a pesar de mi matrimonio. Eso fue el desastre. Él nunca lo admitió hasta que empecé a hacer coreografía y empezaron a salir críticas muy buenas en la prensa. Ahí él empezó a darle importancia a mi trabajo. Como bailarina nunca se lo dio porque siempre me decía: “Que yo dónde iba, que yo qué me creía, que yo ya era mayor y que estaba con gente joven. Que yo no iba a bailar nunca, que yo no podía seguirles el ritmo.” Este era el discurso de un hombre supuestamente progresista. Creo que si yo he hecho tantas cosas en la vida es porque llegué diez años tarde. Todo el mundo de la danza que me rodeaba tenía mínimo diez años menos que yo. Por eso me puse las pilas porque yo tenía una edad. Y aparte porque yo soy responsable y muy seria. También porque no podía permitirme perder ni una clase, ni dejar de ir a ver una cosa al teatro, ni nada. Todo el mundo había salido fuera de España a estudiar y yo no había ido a ningún sitio.

Estaba mala e iba a clase, era la más pesada del grupo, siempre proponía hasta ensayar los domingos porque para mí ensayar era maravilloso. Había encontrado algo apasionante, algo en lo que yo me mostraba, algo con lo que yo aprendía. Convivir con toda esa gente loca, durante tanto tiempo me ayudó a salir del caparazón y a encontrarme. Al principio, hasta me daba vergüenza hablar con ellos, me ruborizaba con algunas cosas. Pero que toda esta gente quisiera trabajar conmigo, hicieran fiestas y me invitaran, era algo muy importante para mí. Era un mundo nuevo y tenía 33 años.

Cuando termina *Bocanada*, decido hacer caso a mi marido y hacer algo “serio”. Decido sacarme el título de traductora de francés. Comienzo las clases y dejo todo. Al mes, me llama la secretaria del estudio de Carmen Senra, para informarme de que venía a la escuela un profesor portugués Rui Horta<sup>15</sup>. Yo le dije que había dejado de bailar, pero ella me convenció para que participara en el curso. Y otra vez, al terminar

---

<sup>15</sup> Rui Horta. Nace en Lisboa y es uno de los precursores de la danza contemporánea portuguesa.

la clase, el profesor viene y se interesa por mí, me pregunta quién soy. Yo le digo que ya no bailo, por problemas familiares y porque no encuentro una compañía aquí en Madrid donde encajar y porque tengo una edad... El profesor me dice que no puedo dejar de bailar. Al terminar el curso, nos hacemos amigos. En la última clase me dice que en octubre había un certamen coreográfico en Madrid y que él venía de jurado. Me dijo que me pusiera a trabajar, que yo podía hacer mi propio trabajo porque tenía mucho que decir. Me sugirió que montara una pieza y la presentara al Certamen Coreográfico. Él me pidió que adquiriera el compromiso y yo se lo prometí. Realicé mi primera pieza, *Danza breve*<sup>16</sup>. La presenté y gané el tercer premio. Cuando terminó el Certamen vino a hablar conmigo porque estaba buscando bailarines para armar una compañía en Frankfurt. Una compañía que luego se llamó S.O.A.P.<sup>17</sup> Me propuso un contrato para irme con él. Pensaba que yo tenía algo especial sobre el escenario. Me lo pensé pero le dije que no porque yo quería estar con mis hijas. Lo sopesé mucho pero también sentía que tenía que hacer cosas aquí. Años más tarde, me lo encontré y me invitó un verano a Frankfurt para ver el trabajo de la compañía. Claro, cuando yo me iba venían mis padres a cuidar a las niñas, mi marido no se quedaba con ellas. Mis padres cuidaban de las niñas y de mi marido. Acepté la invitación, me fui a Frankfurt, y cuando vi aquello se me caían los lagrimones, que maravilla. ¡Cómo trabajaban, los medios que tenían, el lugar donde ensayaban! Yo pensaba que podría haber estado allí...Pero no era para mí.

A raíz de hacer mi primer trabajito *Danza Breve* una pieza que duraba diez minutos, y que años después supe que era la favorita de los técnicos de la Olimpia<sup>18</sup>, sala dónde se hacía el Certamen. Yo he tenido mucha relación con esa sala, con el jefe técnico<sup>19</sup> y con Guillermo Heras<sup>20</sup>. Hemos hecho muchas cosas juntos. Al año siguiente me piden una pieza para el off, por entonces había un off del Festival de Otoño<sup>21</sup>. Se

---

<sup>16</sup> 1990. Tercer premio en el Certamen Coreográfico de Madrid.

<sup>17</sup> Compañía situada en Frankfurt, dirigida por Rui Horta en la década de los noventa.

<sup>18</sup> Sala de teatro situada donde actualmente se encuentra el Teatro Valle- Inclán. En la plaza de Lavapiés. Era El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)

<sup>19</sup> Miguel Ángel Camacho.

<sup>20</sup> Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

<sup>21</sup> Es un festival de artes escénicas que se celebra en Madrid (España) para promocionar teatro y espectáculos de ámbito europeo. En 2010, en su XXVII edición cambia de fechas y se mueve por tres ediciones a la franja entre Abril y Mayo bajo el nombre Festival de Otoño en Primavera. A partir de 2012

hacían cosas pequeñas en salas pequeñas, en la calle. Me proponen que alargue la pieza un poco. Y creé una pieza que duraba unos doce, trece minutos llamada *Dos veces breve*<sup>22</sup>. Al año siguiente era la EXPO de Sevilla, Miguel Bosé estaba encargado de programar la plaza del Palenque<sup>23</sup>, una propuesta que se llamaba *Jóvenes valores del siglo XX*. Él realizó toda la programación y no me preguntes cómo, pero él había visto esa coreografía y me llamó pidiéndome que la alargara hasta media hora para presentarla en el Palenque. Lo hice y creé *Mano a mano*<sup>24</sup>. Ese mismo año me llaman de la Sala Pradillo<sup>25</sup> diciéndome que conocían la pieza de media hora. Me pidieron que hiciera otra para tener un espectáculo entero y presentarlo en la sala. Así fue como nació *Patio de luces*<sup>26</sup>. El espectáculo eran las dos piezas juntas. Todo esto sin subvención de nada, ni nada. De pronto me encuentro con que tengo un espectáculo.

No tenía ni quien lo vendiera ni nada. Imagínate, el vestuario lo había hecho yo, había comprado unas mallas que había teñido en la bañera de mi casa. Era todo así. A través de la Sala Pradillo he conocido a gente de toda España. Antes nos conocíamos todos porque éramos muchos menos. Había mucha relación entre comunidades autónomas, yo he ido muchas veces a Barcelona a bailar con mi compañía, con Arrieritos, con Bocanada, al Certamen Coreográfico que había, ahora es muy difícil, a los de Madrid no nos quieren en ningún sitio. Antes actuábamos mucho en Andalucía en el festival de Itálica<sup>27</sup>. A Murcia al Teatro Romea íbamos mucho y al Reina Cristina de San Sebastián también. Lo recuerdo y veo que era en los años ochenta, cuando se programaba danza normalmente en muchos teatros. Ahora en la mayoría de los sitios te proponen ir a taquilla, ha habido un retroceso total. En Madrid se hacía un festival paralelo al Madrid en Danza que se hacía en la calle. Espacios Insólitos<sup>28</sup>. Yo lo hice dos años, el primero y el segundo. En el 92 fue la primera vez que se hizo y yo participé

---

el Festival de Otoño cubre con su programación casi toda la temporada teatral, entre noviembre y junio, concentrando la mayor parte de su programación en los Teatros del Canal.

<sup>22</sup> 1991. Estrenado en el Festival de Otoño.

<sup>23</sup> El Palenque, gran plaza bioclimática con capacidad para 1500 espectadores.

<sup>24</sup> 1992

<sup>25</sup> Sala alternativa situada en el barrio madrileño de Prosperidad.

<sup>26</sup> 1992.

<sup>27</sup> Uno de los festivales de danza pioneros en España por su internacionalidad, por su acogimiento a la vanguardia y por ser referente de la contemporaneidad artística. Se realiza en Santiponce, Sevilla

<sup>28</sup> Dentro del festival Madrid en Danza.

con una pieza titulada *Calle del Cordón*. Y el segundo año Guillermo Heras me llamó<sup>29</sup>. Me dijo que había estado en Barcelona viendo la exposición de los trajes de Tórtola Valencia<sup>30</sup> y que le había fascinado. Él llevaba tiempo con la idea de hacer algo sobre Tórtola y siempre había tenido claro que si alguien lo podía hacer era yo por mi manera de bailar, por mi físico y por mi energía.

Me puse a investigar y encontré a una chica que era una experta sobre Tórtola, no era normal la cantidad de información que tenía sobre ella y yo pensé que había tenido relación en otra vida con ella. Estaba obsesionada con el personaje. Se estrenó en el Templo de Debod, en la calle. Luego lo hice en teatro, en la Olimpia, en una gala. Más tarde lo bailé en la Maestranza de Sevilla. Se vinieron Guillermo y Camacho y allí estaban de ayudantes míos, muy entrañables. Yo empezaba la coreografía al fondo, con un velo negro que me tapaba entera. Con un vestuario magnifico que costó una fortuna. Lo tengo guardado porque Guillermo me lo regaló. Llevaba un cuenco con incienso dentro, sobre la cabeza. Se abrió el telón de la Maestranza, con ese escenario que era enorme y yo allí, sola. La coreografía comenzaba caminando hacia delante y cuando el telón se abrió y yo vi ese patio de butacas lleno, pensé que no podía caminar de la impresión. Luego lo bailé también en Pamplona, en la calle, delante de la catedral y en Santiago delante también de uno de los pórticos de la catedral.

Pero el momento más emocionante fue en el templo de Debod. Después de la función vino a saludarme una señora muy viejita que había conocido a Tórtola y me dijo que con mi danza, la había visto de nuevo esa noche. Yo me maquillaba igual que ella y me inspiré en fotos. Solo conseguí ver un fragmento de una película en la que aparecía como actriz. Toda la creación se hizo mediante las fotos, pero yo me imbuí, te juro que me imbuí de ella. La noche en el templo de Debod fue mágica, ella bajó. Bajó la Tórtola y bailó conmigo. Este trabajo se lo agradezco mucho a Guillermo porque fue muy emocionante. Fue una experiencia muy misteriosa porque claro, yo me ponía a buscar en el estudio y no sabía si estaba por el buen camino. Busqué muchas cosas de art deco, decadentes, para inspirarme. Muchas de ellas están reflejadas en muchas de sus fotos, otras no porque era una loca y tenía fotos de todo tipo. Vestida de flamenca, de

---

<sup>29</sup> Es en el año 93 cuando Teresa estrena *Tórtola*.

<sup>30</sup> Carmen Tórtola Valencia —conocida como Tórtola Valencia— (Sevilla, 18 de junio de 1882 – Barcelona, 13 de febrero de 1955) fue una bailarina española.

china, de india. Este trabajo ha influido mucho en mi lenguaje coreográfico, igual que el flamenco. Y, por otro lado, ¡Me da una rabia que no se la conozca! En este país no se le da valor al pasado, a nuestra historia. Esa señora que era cultísima, que hizo de todo, que pintaba, que se diseñaba sus trajes, que viajó por todo el mundo, que fue musa de todos los poetas de la época... Es lamentable que no se la conozca. Se conoce mucho más a Isadora Duncan<sup>31</sup> que hizo muchas menos cosas. ¿Cómo a nadie se le ha ocurrido hacer una película sobre esa señora? Es un personaje rodeado de misterio. El secretismo rodea su casa museo, no dejan que entre nadie. Terminó encerrada en su casa con ochenta gatos.

Se hacían cosas estupendas, había menos, pero nos conocíamos todos. Venían compañías de todo el mundo a bailar en la Olimpia. Yo he ido muchos años al Festival Dansa Valencia. Pero todo eso se terminó. Entrar en las Redes de las comunidades es muy difícil. Ahora los circuitos son Danza a Escena, que si no entras en catálogo nada, y Platea. O entras ahí o no te comes un colín. Tienes que hacer funciones a taquilla para cumplir con la normativa y poder optar a la ayuda a gira del Ministerio de Cultura. Salir de gira y a taquilla es muy complicado. Trabajar en Madrid es cada vez más difícil porque ya no hay teatros destinados a programar espectáculos de danza. Los circuitos de difusión de danza están muy complicados. En el Teatro del Canal puedes ver compañías extranjeras y flamenco, pero las compañías madrileñas de danza contemporáneas estamos excluidas de su programación, salvo dentro del marco de algunos Festivales como Madrid en Danza. Ya no está el Albeniz<sup>32</sup>, ya no está el Teatro de Madrid<sup>33</sup>, eran los dos grandes teatros que programaban danza. El Fernán Gómez, tenía un ciclo de danza en el mes de julio que desapareció y teníamos la Olimpia que era el semillero. En los teatros del ayuntamiento, el Teatro Español y el Matadero, es difícilísimo que te programen. La única compañía madrileña que lo ha conseguido es Losdedae, de Chevi Muraday<sup>34</sup>. Los teatros del Centro Dramático Nacional no quieren saber nada de danza. Actualmente, hay un montón de salas alternativas en las que la

---

<sup>31</sup> 1877-1927. Fue una bailarina americana nacida en California. Duncan afirmaba que el baile debía ser una prolongación de los movimientos naturales del cuerpo.

<sup>32</sup> Uno de los teatros más céntricos de Madrid (España), ubicado en el n.º 11 de la calle de la Paz. Se inauguró, con un aforo de mil butacas, en el año 1945 clausurándose en el año 2009

<sup>33</sup> Situado en el Barrio del Pilar de Madrid. Actualmente cerrado.

<sup>34</sup> Bailarín y coreógrafo. Director de de la compañías de danza contemporánea Losdedae.

gente está trabajando prácticamente gratis. Yo no puedo trabajar gratis porque mi equipo y yo vivimos de nuestro trabajo. Porque mi gente no se sube a un escenario sin tener sus dietas, su seguro, su nómina, su transporte... no me lo puedo permitir. Tengo a mi cargo bailarines, técnico de luces, de sonido, maquinista, distribuidora, personal de oficina... Yo pago lo que tengo que pagar y si no, no hago nada. Llevo muchos años peleándome por la dignidad, por la profesionalización del sector. Me han tachado de idealista, de despilfarradora porque llevaba una técnica de luces que era la más cara, porque llevaba técnico de sonido, por no bajar los sueldos... Es cierto que en los últimos años la cosa ha decaído mucho pero yo he mantenido la calidad artística y técnica de mis espectáculos y de mis propuestas, y eso cuesta dinero.

Afortunadamente, ha habido una época en la que he tenido mucho trabajo personal: cursos, talleres, encargos... que me han permitido en muchos momentos hacer de mecenas de mi propia compañía.

Cuando yo empecé las cosas estaban muy complicadas, pero ahora creo que lo están más. A los dos años de crear el primer espectáculo, hice *La Mirada*<sup>35</sup> que luego retomé en 2009 porque para mí ese espectáculo no estaba rematado. Terminó siendo finalista de los premios ADE, compitiendo con espectáculos de Antonio Gades y Víctor Ullate. Ese montaje lo hice también sin subvención, sin ninguna ayuda. Éramos cuatro bailarines. Se realizó un vestuario con una modista, éste ya no lo hice yo. Tenía su diseño de iluminación que me hizo Camacho, gratis. Una amiga me hizo el diseño gráfico. Ahí fue cuando empecé a ver todos los elementos que componían un espectáculo, el engranaje, el trabajo en equipo.

En mitad de todo esto me separé en el año 95 después de hacer *La Mirada*. Tras separarme tuve unos años de muchísimo trabajo. Estuve en Rusia, en Paraguay, en Nicaragua, clases, cursos, talleres, encargos... Me vino fenomenal para ver que yo podía mantener mi casa. Fueron dos años muy intensos, una especie de segunda adolescencia. El siguiente espectáculo fue *Isla* en el 98. Con ese espectáculo ya entré en el engranaje. Me hice autónoma, pedí ayudas, busqué un gestor para la compañía. Hice una estructura empresarial. Hice equipo, llamé a Gloria Montesinos, mi iluminadora, y a Elisa Sanz que me hizo la escenografía. Eso ya fue una producción con

---

<sup>35</sup> 1994 Finalista de los premios A.D.E. 1995.

la gente dada de alta los tres meses que duraron los ensayos, con sus sueldos. Ese fue el primer montaje de verdad. Y a partir de ahí yo dije: “no vuelvo pa’tras”. Así es como hay que trabajar, así, con un equipo que, en todo lo que he podido, he mantenido hasta hoy. Quiero decir, que para mí el equipo es la base, es lo más importante. Considero que el equipo dota a la compañía de un estilo, de una identidad. No solo el estilo coreográfico, de movimiento, es importante. Cuando la gente dice *Teresa Nieto en compañía* la imagen que se hacen es global, y eso depende de todo el equipo que hay detrás de cada producción.

Con este montaje, *Isla*, yo entendí la importancia de arroparte con gente que esté a una contigo, que se meta dentro de tu cabeza y me di cuenta de cómo el trabajo se potencia y se engrandece cuando te rodeas de un buen equipo. Con *Isla* yo vi como, con el trabajo de los demás, lo que yo tenía en mi cabeza se multiplicaba, se potenciaba. Pero no solo a nivel estético o de producción, te estoy hablando a nivel de narración. A nivel de lo que yo quería contar. Cómo ayudaban esa escenografía que hizo Elisa o las luces que diseñó Gloria a lo que yo quería transmitir. Decidí que yo quería y tenía que trabajar así. Y siempre he luchado por no dar marcha atrás. Y en los malos momentos, y he tenido muy malos momentos, la gente ha seguido a mi lado, comprometida con el trabajo de la compañía y cobrando lo que es justo. Porque tengo un compromiso conmigo misma, con mi profesión, con mi equipo y con el público. En mi compañía lo mismo nos curramos una función en el teatro Albéniz que en el centro cultural de Orcasitas.

Con *Isla* dio un salto la compañía, fue la primera vez que estuve nominada a los premio Max, como mejor bailarina. Ya tenía a una persona que me llevaba la producción y distribución del espectáculo. Hicimos muchas funciones y gira por toda España. Ahí fue cuando realmente dije: soy empresaria y directora de una compañía. Y esto significa, finalmente, tener un equipo a tu cargo al cual poner de acuerdo y tomar decisiones continuamente. Este paso o este, este color o este, esta luz o aquella. Decidir, ir definiendo el camino. Al año siguiente en el 2000, me llamaron del Festival de Música y Danza de Granada. En aquellos tiempos el Festival hacía una coproducción todos los años con una compañía de danza contemporánea. Es que se han perdido tantas cosas... Ahí fue cuando hice *Tánger*. Era una coproducción del Festival y también

del Festival Madrid en danza, que por aquel entonces también coproducía. Entonces claro, ahí eché el resto, hice un espectáculo con diez bailarines, con una gran escenografía con toda la música compuesta original, con un vestuario maravilloso... Ahí fue cuando me arruiné. Era un espectáculo caro. Mover a tanta gente, diez bailarines, más dos técnicos, más el gerente en gira, más el maquinista, más un camión con la escenografía... Se hicieron muchas funciones, estuvimos en la programación de la Abadía, ha sido la única vez que la Abadía ha tenido en su programación en la sala grande, espectáculos de danza. Estuvimos dos semanas, una con *Isla* y otra con *Tánger*. Este último se estrenó en el Albéniz, con el teatro lleno. Era un espectáculo muy positivo, muy hermoso. Con diez bailarines, muy poético, era muy chulo, muy chulo. Pero me arruiné, no tanto por mala previsión mía sino por la persona que me estaba llevando la producción que me arruinó por una mala gestión, me engañó en todo.

De pronto en el año 2001 empiezan a aflorar deudas con la Seguridad Social, con Hacienda. Debía todas las cuotas de Seguridad Social del último año, debía a Hacienda porque no había pagado ni I.R.P.F., ni I.V.A., ni nada. Me empiezan a embargar las cuentas, tengo riesgo de embargo de mi casa y un montón de multas. Cada multa que llegaba por no haber pagado eran 500.000 pesetas. Yo pagué millones de pesetas que nunca he querido ni calcular. Tuve que pedir dinero prestado a mis padres, ¡a mi exmarido! Porque si no me embargaban. El gestor no había pagado las nóminas, según me las firmaba la gente, las había metido en un cajón y no las había presentado. Consulté con tres abogados que me dijeron que no podía denunciar porque él era insolvente y yo le había dado poderes. Él manejaba el banco, las cuentas. Manejaba todo, llevaba la producción, la gestión... Entonces esto fue la ruina. Cerré y dije: "Hasta aquí hemos llegado". Lloré mucho. Me quedé sin nada. Los pocos ahorrillos de toda la vida que los tenía en una cuenta por si mis hijas necesitaban ayuda en algún momento, volaron. Tuve que abrir una cuenta a nombre de una amiga, porque todo el dinero que entraba se lo llevaban. Estuve trabajando durante dos años como un animal para pagar la deuda, con la compañía cerrada. Hasta el 2003 que es cuando me dan el premio de la Comunidad de Madrid. Ese premio fue íntegro para pagar la deuda y ya llevaba dos años pagando. Afortunadamente tuve mucho trabajo.

Terminé de pagar la deuda y seguían saliendo deudas, el transportista, el músico. Esto fue muy duro, muy duro. Era una persona en la que confiaba plenamente. Tenía hasta firma en el banco. No me quedaba energía... Pero yo cumplía en ese año 50, había terminado de pagar la deuda, me sentía bien, tenía novio y estaba muy a gusto.

Pensé en montarme un solo, para dar las gracias a mi gente y monté *Solipandi*<sup>36</sup>. Estuve un mes en Pradillo con él, con otros coreógrafos, y luego hicimos funciones, gira. Lo he bailado mucho, en teatros, en la calle, en Nicaragua. Fue un solo que me dio muchas alegrías. Estaba hecho para dar las gracias. Para explicar un poco cómo era mi situación, porque yo en ese momento ya empecé con la cosa de la edad. Cumplía cincuenta años y sentía que estaba un poco mayor. “El cuerpo ya no está como estaba antes, pero tengo que dar las gracias” me dije. Era una pieza muy bonita, muy positiva, muy fresca y las críticas fueron muy buenas. Y claro, fue ponerme a esto y una cosa llevó a la otra y seguí para adelante. Era otra etapa, hice *Consuelo*<sup>37</sup> y a partir de *Consuelo* fue un continuo. Después *Ni pa lante ni patrás (no hay manera, oiga...)*<sup>38</sup>, *De Cabeza*<sup>39</sup>, *La Mirada*<sup>40</sup>, *Tacita a tacita*<sup>41</sup>, *Peti comité*<sup>42</sup>, *El Ajuar*<sup>43</sup> y *Las Cuatro Estaciones*<sup>44</sup>.

Con *Tacita a Tacita* quise celebrar los 20 años de compañía. Y lo hice por todo lo alto. Tuve el respaldo de la Comunidad de Madrid y pude armar un espectáculo con 16 intérpretes. Fue una celebración, una fiesta. Aparte del elenco de la compañía, llamé a bailarines que ya habían trabajado conmigo anteriormente, a colegas coreógrafos, a mi hija Altea, que vino desde Bélgica a bailar con nosotros, incluso a un amigo que hizo una colaboración especial. Fue un lujo, la verdad, poder contar con todos ellos.

Todos los años desde 2010, que fue el primer año que yo noté la crisis, los meses de enero sentada en mi casa, pensando qué hacer con mi vida, seguir o no

---

<sup>36</sup> 2003

<sup>37</sup> 2004

<sup>38</sup> 2006

<sup>39</sup> 2007

<sup>40</sup> 2009

<sup>41</sup> 2010

<sup>42</sup> 2011

<sup>43</sup> 2013

<sup>44</sup> 2015

seguir. Será un año bueno o no, me monto un solo o no, cierro o no la compañía. Pero cuando tienes un equipo detrás no estás sola, es de otra manera. Van tirando de ti.

Este es mi recorrido como coreógrafa, directora y empresaria y después está el recorrido como bailarina. Muy complicado en los últimos años. En realidad yo llevo desde que cumplí los 50 diciendo que es la última vez que bailo. Tengo 62 y este es el primer año que no bailo. En cada espectáculo que he ido haciendo después de *Consuelo* he ido diciendo: "Esta vez voy a bailar menos" y cada vez bailaba más. En *Ni palante ni atrás* y en *De cabeza* me dije: "voy a hacer una pequeña colaboración" y terminé bailando como si no hubiese un mañana. Cuando empecé con el montaje de *Petí Comité* volví a decir: "No bailo". Y todo el equipo se reía de mí, y con razón, porque al final terminé bailando. Empecé a pensar que tenía que estar en el escenario de otra manera. En *La Mirada* lo mantuve. Tuve claro que quería estar, pero de otra forma. No intentando ser uno más de los bailarines, no intentar hacer lo mismo que hacían ellos, mis niños. Ya no tenía sentido, no porque no lo pudiera hacer, pero quería estar de otra manera. Y lo hice, yo en *La Mirada* estoy, bailo y estoy en el escenario, pero estoy más como observadora, como punto de unión. Dibujando la dramaturgia, es decir voy vestida diferente a ellos, es un personaje que observa y que conduce el ojo del espectador. Por decirlo de alguna manera los personajes son ellos y yo soy la narradora. En *Petí Comité*, igual, estoy como narradora. Eran cinco piezas al principio, y yo hacía el enlace entre ellas. Finalmente decidí montarme un solo para el final. Y de ese solo extraje fragmentos que era lo que hacía entre pieza y pieza. Era extraño porque eran intervenciones que no llegaban ni a un minuto, eran como pinceladas, y yo creo que la gente no entendía qué era lo que estaba contando y lo entendían al final. Estaba en el espectáculo pero de otra manera. Pero luego vino *El Ajuar* y allí tenía que estar con todas las de la ley porque era la primera vez que yo hablaba directamente sobre que estaba mayor y que me dolía el cuerpo, y que no quería bailar más. La obra habla de dar el relevo a una nueva generación. Estoy en el espectáculo pero también de otra manera, la otra bailarina es la protagonista y yo la voy conduciendo, vistiendo, desvistiendo, lavando el pelo, cosiéndole el dobladillo de la falda... Ella es la bailarina esplendida que baila lo que yo ya no puedo bailar, o no quiero, o no me apetece o ya no tiene sentido.

Quiero decir que mi trayectoria como bailarina ha marcado mucho en los últimos años la evolución de mi trabajo, la dramaturgia de los trabajos. Como ejemplo muy claro *El Ajuar*. Yo me propuse en el montaje hablar de los espacios femeninos de la casa. Había sido abuela hacia poco y eso me había hecho ponerme a pensar mucho en mi niñez, en muchas cosas que yo había vivido de pequeña que ellos no van a vivir y viceversa. Cuando eres madre vuelves mucho a tu infancia y cuando eres abuela también. Entonces me puse a recordar, y con mucha añoranza, mi niñez en casa, una casa de mujeres, donde vivían mi abuela y mi bisabuela. Una casa que siempre estaba llena de primas, de tías, una casa de mujeres. Esos espacios donde mi bisabuela se ponía a escuchar la novela por las tardes y yo me sentaba con ella a merendar y la escuchaba con ella. O cómo mi madre ponía un cubo en el patio para recoger agua y lavarnos el pelo. Las peleas con mi madre y con el dobladillo de la falda porque yo siempre lo quería más corto y mi madre me lo bajaba. Cómo yo quería salir y ser más independiente y mi madre me tenía completamente en un puño. Cosas buenas y malas. Y todo esto me hizo pensar en los espacios femeninos, en el lugar de los cuidados. El lugar de las confidencias: pensé también en cómo se relacionan las mujeres. No nos relacionamos como los hombres. Esa intimidad que se crea entre nosotras no se crea entre ellos. Y quise hablar de esto. Cuando me puse a trabajar con esta idea, siempre me pasa, que se me mezcla la idea con el propio proceso de trabajo.

Lo que va ocurriendo durante el proceso de ensayos se refleja en mis coreografías. Durante el montaje de la obra, ensayando con la otra bailarina, hubo muchos momentos en los que yo decía: “Si es que tengo que tener mucho cuidado porque me hago daño y tengo que hacer las cosas pequeñas. Tengo que trabajar con la cabeza y ya no puedo bailar tan grande.” Eso empezó a ser un tema recurrente en los ensayos. Y un día que vino Gloria, mi iluminadora, a un ensayo, me escuchó quejarme y le hizo mucha gracia. Me dijo que lo integrara en el espectáculo. A partir de ahí todo lo que fue sucediendo en ese proceso lo fui integrando en el montaje. Y luego añadí más cosas como que yo antes tenía el pelo largo y bailaba grande y que antes me acordaba de todo, y que no me cansaba nunca... Y todo esto lo verbalizo en el

espectáculo, interrumpo la acción y le cuento al público lo que me pasa, donde me duele, lo que siento.

La primera vez que lo hice yo pensé que la gente pensaría que qué pena, pero no, al público le hace gracia porque está contado desde la ironía. A mí me gusta esa cercanía con el público, no estar siempre parapetada tras la música, la coreografía o el personaje. Sino de pronto dirigirte al público y contarle qué me duele y que he perdido la memoria. Todo esto está integrado en el espectáculo. Hay una doble lectura. Pero no me di cuenta hasta después de estrenada la obra. Es en ese momento cuando sabes lo que realmente has hecho. Me di cuenta de que en realidad esta obra va del paso del testigo, del cambio generacional. Pero esto vino después; yo partí de los espacios femeninos y se mezcló mi realidad física y mental con la idea inicial. En el caso de *Consuelo*, por ejemplo, yo había leído hacia años un cuento de Carlos Fuentes<sup>45</sup> que se llama *Aura*, que me fascinó. Y lo tuve de libro de mesilla de noche durante años. Me fascinó el mundo que creaba, me pillaba muy lejos la historia que contaba, pero me encantó la realidad que creaba con ese cuento. Un poco realismo mágico.

Y de pronto en el 2003, Yo tenía un novio y la cosa se estropea. Él tenía veinte años menos que yo. Esto nunca fue un problema realmente, pero la cosa empezó a ponerse oscura y de una manera muy dolorosa terminé con la relación, y de pronto me acordé del librito. Me di cuenta de que lo que había pasado con esa ruptura era lo que contaba el cuento. Me lo leí de nuevo y pensé que el personaje era yo. El libro cuenta la historia de una mujer vieja, que vive en una casa antigua y quiere llamar, conjurar, invocar a su marido muerto y lo quiere traer a su lado. Hace conjuros para atraerlo y entonces lo que hace para volver a enamorarlo es traerse a ella misma cuando era joven. Pone un anuncio en el periódico, el hombre llega y ella pone a la joven delante de ella para que él se enamore de la joven. Y poco a poco la joven se hace transparente y ella va apareciendo. Hasta que de pronto un día él reconoce los ojos de la joven en la viejita y la joven desaparece porque ya no hace falta, porque ha conseguido lo que quería la anciana. Esta cosa de querer mostrar, querer darle y ofrecerle a la persona que tú quieres lo mejor de ti mismo. Simbolizado por la

---

<sup>45</sup> Fue un escritor, intelectual y diplomático mexicano, uno de los autores más destacados de su país. Murió en el año 2012

juventud, la belleza, la salud... Entonces yo me di cuenta de que lo que quería ofrecer a esa persona con la que había estado, era mi juventud, pero era imposible porque ya no estaba. Y nosotros estuvimos juntos siete años. Yo me di cuenta de que lo que yo había querido hacer era eso, volverme joven. Quería ofrecerle lo mejor de mí, y eso era la persona joven, saludable, con energía y confianza. Entonces cogí el cuento y estuve un año trabajando en la dramaturgia, en los personajes, etc. Armé un espectáculo compuesto por un hombre y dos mujeres, Claudia Faci<sup>46</sup> y yo éramos la misma persona y contábamos la historia. Al final de la obra yo me di el gustazo de que él se quedaba conmigo, esa fue mi revancha.

Cuando hice *De cabeza* el punto de partida fue distinto. La premisa era ver bailar juntos a cuatro bailarines físicamente muy distintos y con técnicas totalmente dispares. ¿Cómo sería poner a estos bailarines tan distintos a bailar juntos? Me pregunté. Un día los cito en mi casa y los tengo aquí y les cuento la idea, pero no sabía cómo plantearlo. No tenía muy claro el qué y en un momento de la conversación me dice Olga<sup>47</sup> : “Mira, me da igual que no tengas nada concreto todavía. Tú a mí me llamas para trabajar contigo y voy de cabeza.” Y a raíz de esta frase apareció todo el espectáculo, de allí surgió el trampolín, la piscina, el borde de la piscina, el vestuario, la música y todo. Porque yo lo único que tenía claro era que quería verles bailar juntos. Y entonces, a raíz de la frase, empecé a pensar cómo nos enfrentamos cada uno con el vacío. De ahí apareció el trampolín que simbolizaba la soledad de cada uno y como cada uno se enfrenta ante el vacío que puede ser una nueva relación, la vida, una nueva creación como artista, etc. Y lo de abajo era la piscina, el lugar donde te encuentras con la gente, donde se producen los encuentros. El espectáculo terminaba en una piscina hinchable haciendo natación sincronizada, un guiño muy divertido. Pero todo surgió de una frase en una reunión.

Hay otras veces que nace de un concepto, por ejemplo *Ni palante ni atrás* nació porque yo me senté delante del ordenador, tenía que escribir un proyecto porque habían salido publicadas las ayudas a la producción. Estuve días y días y cada

---

<sup>46</sup> Bailarina, coreógrafa, actriz, docente y autora independiente.

Titulada por el Real Conservatorio de Danza y formada como actriz en el Estudio Internacional del Actor J. C. Corazza.

<sup>47</sup> Olga Pellicer.

vez más confundida y no sabía para dónde tirar. Y después de varios días pensé que lo que me pasaba era que estaba confusa y pensé: bueno, pues voy a escribir sobre eso, sobre la confusión. Y a raíz de ese concepto, pensando en cómo poder explicar la confusión fue creándose el guión. Pensé que la estructura no podía ser lineal, que la música tenía que ser una mezcla de estilos y que tenía que ser, en algunos casos una huida hacia delante y en otros casos el estar encerrado, la duda etc. Y a raíz de ese concepto fui armando distintas maneras de ver la confusión. El espectáculo terminaba haciendo todas las coreografías en cuatro minutos hacia atrás a cámara rápida. Terminábamos en la misma posición en la que habíamos empezado al principio, pero totalmente destartados, sudando, con las cremalleras desabrochadas etc. *Tánger* sin embargo fue una propuesta que me hicieron y yo llevaba mucho tiempo queriendo hacer algo sobre Tánger. Lo vi claro, clarinete y en el autobús de aquí a Granada hice el guion. Cuando llegué me dijeron que tenía que pensar en algo y yo les dije que ya lo tenía claro. No daban crédito porque me habían llamado el día antes. Tenía hasta las escenas escritas y luego eso fue tal cual. Claro, me puse a pensar en mi ciudad, en mi nacimiento, pasar por los recuerdos, el viento, el sol, la luz, un faro. Eso estaba ahí y vino. Sin embargo otras veces, como ahora, con *Las Cuatro Estaciones* te pones a hacer un guion y madre mía lo que me ha costado, muchísimo. Otras veces ha sido una música, lo primero que hice, *Danza Breve*, fue así. Me encontré con la música de Paco de Lucía *La vida breve*, de Manuel de Falla. Y encontrar esa música ha marcado luego toda mi vida profesional porque al escuchar esa música inevitablemente a mí se me coló algo de danza española. Y eso ha marcado mucho todo mi vocabulario, todo mi trabajo con Arrieritos, con Canales, con Belén Maya, con Manuel Liñán, con Rafaela Carrasco y con el Ballet Nacional de España.

Mi trabajo con mi propia compañía ha ido a la par de mi trabajo con Arrieritos<sup>48</sup>. Dejé la compañía con el montaje de "13 Rosas". En ese espectáculo no participé, porque la compañía había nacido con un espíritu colectivo y poco a poco se fue transformando en otra cosa en la que yo no encajaba bien.

---

<sup>48</sup> La compañía ARRIERITOS nace en 1996 a partir de una propuesta del Teatro Pradillo (Madrid) para la realización de un espectáculo dentro del proyecto "La otra mirada del Flamenco". Desde entonces ARRIERITOS ha estrenado "Arrieritos somos..." (1996), "Ande yo caliente..." (1997), "...Todos los gatos son pardos" (1999), "Espacio y solitos" (2000), "Diario de un abrigo" (2001), "Tablaos, Fiestas y Saraos" (2002), "Entablao" (2003), "Oh, Solo mío" (2004), "13 Rosas" (2005)

El proceso más duro ha sido el último *Las Cuatro Estaciones*, que se ha estrenado en la Abadía, en noviembre. Porque por primera vez partí de algo que aparentemente no tenía nada que ver conmigo. Dar mi visión de cada estación me costó. La que más dificultades me ocasionó fue la primavera. Tengo manía a la primavera, los pajaritos, las hojas que salen, no tienen nada que ver conmigo. Soy alérgica y tengo astenia. Me costó muchísimo. El verano fue más sencillo, aunque la dificultad residía en no hacer un verano de playa, sino una abstracción. El invierno fue lo más fácil. De hecho la crítica lo dijo y yo veo también que es la parte más potente, la que más llega. Todavía tengo cosas que revisar del espectáculo.

La dramaturgia en un espectáculo de danza es todo. Iluminación, vestuario, diseño del espacio sonoro tiene que ir todo en pro de la dramaturgia. Yo soy muy pesada con los detalles. Las cosas pequeñas, cotidianas, son las más importantes para mí, porque como espectadora son las que más me conmueven, y creo que son las que más fácilmente conectan con el público, con las que nos podemos sentir más identificados.

En el tema de docencia, reconozco que no me gusta dar clases, aunque he dado muchísimas, pero cada vez menos. El año pasado solo di dos meses en el Conservatorio Superior de Danza. Considero que es una cosa muy seria y creo que es una responsabilidad grandísima. Hablo mucho y pego muchas charlas, al final me digo que me lo tendría que tomar más a la ligera, pero no puedo, no es lo mío. Y me agotan. Lo mío es estar en el escenario. Me gustaría mucho trabajar también como actriz en estos momentos.

Pero la situación que vive la profesión en estos momentos es muy dura, muy frustrante. Sobre todo para los que llevamos mucho tiempo luchando. Se ha trabajado mucho para conseguir determinadas cosas pero sigue imperando la idea de que los trabajadores de la cultura somos unos privilegiados, unos vagos, que no pagamos los impuestos....

En ningún momento en los debates, en las noticias, ha salido la palabra Cultura de la boca de nadie.

Se nos ha cuestionado hasta las aportaciones que hacemos como compañías residentes al Ayuntamiento. Recuerdo una reunión en la que una compañera de las Marías Guerreras<sup>49</sup> contestó a la pregunta de uno de los políticos diciendo que el hecho de que Teresa Nieto en Compañía fuera compañía residente en el Centro Cultural Eduardo Úrculo traía muchos beneficios porque se organizan talleres, un certamen coreográfico y se estrenan allí los espectáculos. Se atrae público, se ha creado un foco de danza en ese centro, en ese distrito. Pero sobre todo lo que gana el distrito es prestigio. Llevo siete años como residente y algo sé de las residencias, pero los políticos no cuentan con nosotros. Ni unos ni otros...

El futuro se presenta complicado, están intentando echar a las compañías residentes de los centros culturales, cada vez es más difícil entrar en los circuitos, hacer gira en otras comunidades y en la nuestra tampoco es fácil. Los cachés y las ayudas son cada vez más bajos, cada vez se trabaja más a taquilla.... En fin, así estamos. Mejor que queremos.

---

<sup>49</sup> Asociación de mujeres profesionales de las artes escénicas.

## BIBLIOGRAFÍA

-HERAS, Guillermo, *Miradas a la escena de fin de siglo: Escritos dispersos II*, Colección Teatro siglo XXI, Serie crítica, Valencia, 2003.

-MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita, *Danza y crítica*, Azarbe, Madrid, 2007.

## PÁGINAS WEB

<http://www.teresanieto.es/>

<http://www.academia.edu/>

[http://www.academia.edu/2969605/ El olvido del exilio de los espa%C3%B1oles en el Norte africano. La investigaci%C3%B3n sobre el exilio y la emigraci%C3%B3n de los espa%C3%B1oles en Marruecos](http://www.academia.edu/2969605/El_olvido_del_exilio_de_los_espa%C3%B1oles_en_el_Norte_africano._La_investigaci%C3%B3n_sobre_el_exilio_y_la_emigraci%C3%B3n_de_los_espa%C3%B1oles_en_Marruecos)

[http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1050/3/ESPANOLESEN+MARRUECOS\\_Web.pdf](http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1050/3/ESPANOLESEN+MARRUECOS_Web.pdf)

<http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/una-habitacion-propia>

<http://www.danzaballet.com/martha-graham-dance-company>

<https://archivodanza.wordpress.com>

<http://librocuerpoacuerpo.blogspot.de/>

<http://danzacarmensenra.es/>

<http://www.danza.es/>

<http://elpais.com/>

<http://www.festivalitalica.es/>

<http://arrieritos.com/>

<http://artesescenicas.uclm.es/>

<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/>

<http://artescenicas.uclm.es/>

<http://www.musica.gulbenkian.pt/>

<http://www.biografiasyvidas.com/>

<http://www.aforolibre.com/teatro/danza/teresa-nieto-en-compania-petit-comite-en-el-teatro-canovas-730>

<http://www.hectorgonzalezsanchez.com/el-ajuar-teresa-nieto-en-compania-estreno/>

<http://sulkarydanza.blogspot.com/2010/11/teresa-nieto-abraza-al-publico.html>

<http://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/De-Cabeza-vn29641-vst277>

<https://dantzan.eus/hemeroteca/elegancia-e-intimismo>

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/05/04/079.html>

<http://www.madrid.org/madridanza/2010/fichas/tacitaatacita.html>

## ANEXOS DOCUMENTALES

1. Fotografías.
2. Título del Premio Nacional de Danza.
3. Comunicación de la nominación a los premios Max.
4. Prensa.

## 1. Fotografías.

### EL AJUAR.



Teresa Nieto y Sara Cano en una escena de *El Ajuar*. Foto: Daniel Pérez.

### CONSUELO



Teresa Nieto y Claudia Faci en una escena de *Consuelo*. Fotografía: Gettyimages. Quim Llenas.

**NI PA LANTE NI PA TRAS (NO HAY MANERA OIGA)**



Teresa Nieto, Daniel Doña, Vanessa Medina y Jesús Caramés en una escena de *Ni pal ante ni patrás (No hay manera oiga.)* Foto: Pedro Arnay.

**PETÍ COMITÉ.**



Sara Cano en una escena de *Petí Comité*. Foto: Paco Villalta

## DE CABEZA



© PEDRO ARNAY

Teresa Nieto con Daniel Doña y Jesús Caramés en una escena de *De cabeza*. Foto: Pedro Arnay.

TACITA A TACITA.



Una escena de *Tacita a Tacita*. De izquierda a derecha: Sara Cano, Daniel Doña, Mónica Runde, Patricia Torrero, Florencio Campo, Enrique Cabrera, Manuel Liñán, Altea Núñez, Vanessa Medina, Lourdes Mas, Teresa Nieto, Claudia Faci, Cristian Martín, Olga Pericet. Foto: Pedro Arnay.

## LAS CUATRO ESTACIONES



Laia Santanach, Daniel Doña, Sara Cano y Jordi Vilaseca en una escena de *Las cuatro estaciones*. Fotografía: marcosGpunto.

2. Título del Premio Nacional de Danza.



**PREMIO NACIONAL**  
DE  
**DANZA**  
**2004**

EN SU MODALIDAD DE CREACIÓN A

**D.ª TERESA NIETO DEL MÁRMOL**

A handwritten signature in black ink, which appears to be 'Carmen Calvo Poyato', is written above the printed name.

**CARMEN CALVO POYATO**  
**MINISTRA DE CULTURA**

**MADRID, 12 DE DICIEMBRE DE 2005**

### 3. Comunicación de la nominación a los premios Max.

Subject: Premios Max  
Date: Wed, 22 May 2013 14:52:05 +0200  
From: aonetti@sgae.es  
To: nietoteresa@hotmail.com

Querida Teresa,

te escribo para felicitarte por tu merecido reconocimiento en tres categorías de la 16<sup>o</sup> edición de los Premios Max de las Artes Escénicas.

Desde la Fundación Autor de la SGAE celebramos que unos galardones tan prestigiosos hayan puesto en valor tu talento y tu creatividad.

Un fuerte abrazo,  
Antonio



**Antonio Onetti**

Presidente

Bárbara de Braganza, 7 ■ 28004 Madrid  
Tel. (+34) 915 036 886

[www.fundacionautor.org](http://www.fundacionautor.org)

#### 4. Prensa

##### **El Ajuar. El ajuar y ella.**

Sensibilidad, belleza... un poema en movimiento es el último trabajo presentado Teresa Nieto en el Teatro de La Abadía.... Teresa Nieto está en un momento espléndido, no le afectan los premios ni el ruido de estos tiempos, ella sigue fiel a su lenguaje. Y además lo hace cuidando cada detalle, la música, el vestuario, la luz y los precisos objetos para crear un mundo de sueños y memoria donde todos nos reconocemos de algún modo... El ajuar es una exquisita pieza como hacía tiempo no se veía en nuestros escenarios.

*Adolfo Simón. QRLA, 18/11/2013, sobre El Ajuar*

##### **Teresa Nieto en Compañía (Petí Comité) En el Teatro Cánovas. Un espectáculo de danza contemporánea en el que la poesía se convierte en movimiento.**

El Teatro Cánovas se ha tornado mágico e íntimo por una hora gracias a la presencia de Teresa Nieto y su espectáculo “Petí Comité”. Distintos sentimientos, distintas intenciones, distintos momentos que, expresados mediante movimientos concisos y brillantes, envuelven al espectador en una atmósfera asombrosamente única... La obra ha resultado un regalo para los sentidos. Teresa Nieto nos transporta en esta creación al instante en que el ser humano se abre al mundo de las sensaciones y da rienda suelta a sus pasiones sin importar lo que puedan pensar o decir. Un trabajo hecho desde el corazón.

*Juanma Marfil. Aforo Libre. 06/04/2013 sobre Petí Comité.*

##### **TERESA NIETO ABRAZA AL PÚBLICO.**

“... El buen gusto en la puesta y una formidable presencia escénica de los intérpretes hacen grande la propuesta de esta mujer... Y ahí, en un discurso muy bien pensado, el espectáculo “abrazo al público”, que le devuelve un aplauso agradecido, por el momento excepcional que se vive en una hora y quince minutos de danza.”

*Mercedes Borges Bartulis. Sulkary Danza, 12/11/2010, sobre Tacita a Tacita*

##### **TERESA NIETO SE LANZA “DE CABEZA”**

Danza contemporánea conjugada con otras danzas, Teresa Nieto jamás olvidará sus raíces españolas y en DE CABEZA se lanza sin temor a una serie de escenas acuáticas en las que una piscina imaginaria es el fondo de su abismo. Teresa ahonda en la gracia y en la fuerza, en la belleza compositiva y en la acción creadora. Son sus bailarines piezas fundamentales de la aventura que capta desde el principio al final. Siempre hay agua

detrás o, mejor, debajo de la incertidumbre, el miedo y la necesidad de ayuda; pero Teresa al fin decidió tirarse de cabeza sumergiéndonos en la magia de su baile.

*Victor M. Burell, El Punto de Las Artes. 08/02/2008 sobre De cabeza.*

### **ELEGANCIA E INTIMISMO.**

“La obra nos ofrece momentos de gran intensidad en la emoción y extraordinaria belleza en lo visual en una serena y valerosa interpretación. Teresa Nieto maneja muy bien el elemento estético reflejado en la definida pulcritud de su escenografía, en la provechosa utilización de los cuerpos en el espacio, así como en el diseño de su danza, elegante y sensual. La bellísima selección musical que sostiene la obra multiplica el contenido poético y profundamente humano que ésta posee.”

*Ana Remiro, Diario Vasco, octubre 2005, sobre Consuelo*

### **UNA ISLA DOLIENTE DE TERESA NIETO.**

"El Teatro de la Abadía acoge estos días los últimos trabajos de Teresa Nieto, veterana ya en la escena madrileña, y sin duda una de las coreógrafas con mayor personalidad del panorama español actual. (...) posee una gran sabiduría escénica, y sabe mover los elementos –desde los bailarines hasta la escueta e interesante escenografía- con mano maestra, y la calidad está presente desde el primer al último minuto."

*Julio Bravo, ABC, junio de 2001, sobre Tánger e Isla.*

### **TACITA A TACITA 20 AÑOS EN DANZA.**

"Teresa Nieto se ha convertido sin duda en una de las grandes de nuestra danza contemporánea, no sólo por sus numerosas interpretaciones como bailarina para los coreógrafos más representativos, sino por su trabajo de coreógrafa con una clara personalidad tintada de enfoque poético, lenguaje contemporáneo no exento de militancia experimental, sutileza, intimismo y metáfora."

*RAG, EL DUENDE DE MADRID, abril de 2001.*

### **TACITA A TACITA 20 AÑOS EN DANZA.**

"En las coreografías de Teresa Nieto siempre se han infiltrado de manera absolutamente natural las actitudes del movimiento que identifica lo español y una feminidad que rezuma en la elegancia con que se mueve y hace mover a los bailarines en sus variaciones."

*Cristina Marinero, EL MUNDO-Metrópolis, diciembre de 1998, sobre Isla.*