



MATERIALIZACIÓN ICÓNICA DE LA OTREDAD.  
ARQUETIPOS Y TENDENCIAS TEATRALES EN TEXTOS  
DRAMÁTICOS DEL SIGLO XXI

*ICONIC MATERIALIZATION OF OTHERNESS. THEATRICAL  
ARCHETYPES AND TRENDS IN DRAMATIC TEXTS OF THE 21ST  
CENTURY*

**Ignazio Gastaka Eguskiza**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

[ignacio.gastaca@ehu.eus](mailto:ignacio.gastaca@ehu.eus)

<https://orcid.org/0000-0002-1406-8984>

**Irati Agirreazkuenaga Onaindia**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

[irati.agirreazkuenaga@ehu.eus](mailto:irati.agirreazkuenaga@ehu.eus)

<https://orcid.org/0000-0002-4258-7714>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.03

ISSN 2444-3948

**Resumen:** La presente investigación consiste en el análisis textual-estructuralista de tres obras de teatro: *Chicas bonitas, alegres maizales* (*Neska politak, artasoro alaiak*, 2005) escrita por Maite Agirre y producida por Agerre Teatroa, *¿Por qué Jamil?* (*Zergatik Jamil*, 2015) escrita por Patxo Tellería y producida por Tartean, e *Ivanka* (2022) escrita por Mikel Ayllon y producida por Piszifaktoria. La convocatoria de estas narraciones se debe a otro trío de argumentos: 1) porque reflejan, desde perspectivas heterogéneas y complementarias, las distintas realidades

que afrontan los sujetos racializados (que al mismo tiempo pertenecen a diversos géneros y clases sociales); 2) porque, si bien tratan sobre personajes pertenecientes a minorías, las obras están escritas en un idioma minorizado, el euskera; 3) porque el interés de esta empresa hermenéutica consiste en dar a conocer las formas, figuras y estructuras retóricas que objetivan la abstracción de la necropolítica operada en el teatro vasco-parlante.

**Palabras Clave:** análisis textual; minorías; teatro vasco; otredad; comunicación

**Abstract:** The present investigation consists of the textual-structuralist analysis of three plays: *Beautiful women, happy cornfields* (*Nezka politak, artasoro alaiak*, 2005), *Why Jamil?* (Zergatik Jamil, 2015) and *Ivanka* (2022). The call for narratives is due to another trio of arguments: 1) because they reflect, from heterogeneous and complementary perspectives, the different realities faced by racialized subjects (who at the same time belong to different genders and social class) 2) because although they deal with characters belonging to minorities, the works are written in a minority language: Euskara, a condition that affects their final result; 3) because the interest of this hermeneutic company consists in making known the forms, figures and rhetorical structures that objectify the abstraction of the necropolitics operated in the Spanish theater: here we will point out —with concreteness— what each work belonging to the theater tells us. Basque-speaking theater and, above all, how it tells us.

**Keywords:** textual analysis; minorities; Basque theater; otherness; communication

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Marco Teórico; 3. Praxis Analítica; 3.1. La erotema de Ivanka; 3.2. La apología de Jamil; 3.3. Chicas bonitas, alegres maizales; 4. Conclusiones; 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

IGNAZIO GASTAKA EGUSKIZA es profesor e investigador en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Doctor en Comunicación Audiovisual por la misma institución. Actualmente, imparte las materias de Fotoperiodismo, Información en Televisión (en el grado

de Periodismo) y Metodología de análisis del sentido de la imagen estática. Ha publicado artículos en revistas de alto impacto, siendo el cine, el análisis textual de corte estructuralista, la semiótica, la comunicación y las nuevas tecnologías sus áreas científicas

IRATI AGIRREAZKUENAGA ONAINDIA. Profesora agregada del Departamento de Periodismo y doctora en Comunicación Social. Es miembro de los Grupos de Investigación Gureiker y NIK. Sus líneas de investigación se centran en las lenguas minoritarias, el periodismo social y la digitalización del arte. Ha sido investigadora visitante en la University of Glasgow e investigadora posdoctoral en The London School of Economics and Political Science (LSE).

¿Sabe por qué triunfa el teatro, por qué ha vuelto la gente al teatro?

*Porque el teatro no trata de nada en concreto.*

*Trata de la vida. Es la vida.*

(Brook, 1996)

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación consiste en el análisis textual de corte estructuralista de una triada de narraciones. En concreto: *Chicas bonitas, alegres maizales* (*Neska politik, artasoro alaiak*, 2005) escrita por Maite Agirre y producida por Agerre Teatroa, *¿Por qué Jamil?* (*Zergatik Jamil*, 2015) escrita por Patxo Telleria y producida por Tartean, e *Ivanka* (2022) escrita por Mikel Ayllon y producida por Piszifaktoria. Estas obras subrayan, a través del lenguaje teatral, la abstracción de la necropolítica y la invisibilización de las minorías sociales representadas en el teatro español. En este sentido, el estudio ha focalizado su interés en los mecanismos de significación y en los efectos de sentido que operan en cada uno de los textos<sup>1</sup>. De esta manera, se considera pertinente y necesario abordar este proyecto por dos razones: porque da muestra de la calidad estético-escénica del teatro (español, en general, y del vasco, en particular) y porque puede dar pie al florecimiento de trabajos de corte similar,

que ayuden a determinar qué dicen estas obras y cómo lo dicen; de esta manera, se ofrece una taxonomía y un inventario de recursos narrativo-estilísticos riguroso.

La convocatoria de estas obras de teatro se debe, a su vez, a varios argumentos: primeramente, porque las tres reflejan, desde perspectivas heterogéneas y complementarias, las distintas realidades que deben afrontar los sujetos racializados (que al mismo tiempo pertenecen a diversos géneros y clase social); en segundo término, porque si bien tratan sobre personajes pertenecientes a minorías, las obras están escritas en un idioma minorizado —dado que la estructura de la situación del euskera posibilita el uso de dicho idioma, pero impide la posibilidad de acceder mayores capitales simbólicos y materiales como lo tiene el español en el mismo territorio (Calaforra, 2003)—, el vasco o euskara<sup>2</sup>, condición que afecta al plano del contenido, al de la expresión, a la producción y, por ende, al resultado final; y, por último, porque no solo plantean las realidades de este tipo de personajes, pues este tridente narrativo es una muestra clara y operativa de la fecunda y poliédrica semanticidad que opera en el teatro, en general, y en las obras aquí traídas en particular. Tal y como apunta Landowski (1997), el teatro es uno de esos lugares privilegiados que las sociedades siguen reservando como *espacio de reflexión* (1997, pág. 225). Desde esa afirmación, el interés de esta empresa hermenéutica consiste en comple(men)tar las categorías señaladas por J. K. Coleman a la hora de estudiar el teatro español, a saber: «el texto teatral y la producción teatral» (2007, pág. 2), ya que lo expuesto en dicho texto tiene su eco —alto y claro— en estas narraciones.

El nexa que une el plano del contenido con el de la expresión es el campo donde este estudio pretende arar. Y siendo conocedores de que estos planteamientos bimembres pueden hallarse en los tres textos objeto de escrutinio, cada una de las piezas añade sus propios matices, su perspectiva, su tratamiento, sus detalles y, con todo, sus propios recursos expresivos que sirven para contraponer un punto de vista al otro. Ese sistema axiologizado nos ha servido para seleccionar con detenimiento las obras antes de comenzar la tarea exégeta y, asimismo, nos ha ayudado para realizar un ejercicio de tesis-antítesis-síntesis. Esto es, un sistema estructural que persigue aclarar, en su forma más crítico-analítica, las posibilidades discursivas que ofrece cada narración, enfrentándola a lo que dice su predecesora para así comprender lo que expresan ambas y cómo lo hacen; por este motivo, a *Ivanka* le sucederá *¿Por qué, Jamil? Y,*

por último, *Chicas bonitas, alegres maizales*, que sirve de nexo y punto de encuentro dialógico en el sistema dialéctico de oposiciones anterior: la síntesis derivada del choque dicotómico. Así, tres textos que servirán para dilucidar tres perspectivas clave en torno a un mismo eje común: la objetivación narrativa de la invisibilización de las minorías en el teatro vasco-parlante (*euskaldun*).

## 2. MARCO TEÓRICO

Antes de embarcarnos en el análisis textual de cada obra elegida, se considera apropiado realizar un viaje en torno a las artes escénicas — en general—, y el teatro posmoderno —en particular—, marco que sitúa los tres casos de estudio. Esta, ya no tan nueva, forma de expresión teatral se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX (en el contexto del posmodernismo); se caracteriza por romper con varias de las convenciones, como no poner el texto en el centro de la creación teatral y así darles vida a los objetos (teatro de objetos, Rodrigo, 2020, pág. 2) y a la escenografía, así como terminar con las normas tradicionales de la modernidad, como por reflejar la sensibilidad y las preocupaciones de nuestra era (Corona, 2020). Destaca, también, por su eclecticismo y por su búsqueda de nuevos lenguajes.

Con ello, una de las características vitales de este tipo de teatro, es la crítica a las instituciones y las estructuras de poder, cuestionando y desmitificando las convenciones teatrales establecidas y sus estructuras de producción. Busca involucrar activamente a la audiencia, llevándola a cuestionar su propio papel, no solo como parte del público, sino como pieza de una sociedad inundada por asperezas y desigualdades sociales. Presenta una multiplicidad de voces y perspectivas, lo que refleja la diversidad y la complejidad de la sociedad posmoderna (Torres González, 2021).

En esta misma línea, el teatro posmoderno aborda temas relacionados con la identidad, la subjetividad y la percepción de la realidad, reflejando la complejidad de la experiencia humana en la era posmoderna. Así, tiende a presentar tramas fragmentadas donde la narrativa se divide en múltiples hilos argumentales o secuencias temporales que no tienen por qué seguir una estructura tradicional.

Así, el desarrollo artístico que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX estuvo delimitado por los retos derivados de la performatividad permanente de las artes visuales. Las vanguardias artísticas, ya sean dadaístas, surrealistas o incluso futuristas, buscaron fórmulas para deshacer los límites de sus respectivas disciplinas; finalmente, el impulso de los artistas de la *performance* llevó este proceso hasta su culminación (Fischer-Lichte, 2014, pág. 14). Esa ola cultural convirtió las obras de arte en eventos, y supuso una transformación de la narrativa occidental, denominada «viraje performativo»: el momento en el que el propio proceso comienza a trascender la forma.

En la década de los 70 aparece la compañía The Living Theatre, pionera del teatro experimental y del movimiento *happening*. Este grupo de dramaturgos revoluciona la manera de entender las artes escénicas en todo el mundo, sobre todo en lo que se refiere a desvanecer el límite entre la ficción y la realidad. No muy lejos, en Alemania, nace el grupo Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzler) que, después de conocerse en la universidad de Gießen, empezó en 2002 a trabajar en ese diluir liminal, esa tierra de nadie transfronteriza que se ubica entre el público y el entablado.

Combinando realidad y ficción, Rimini Protokoll toma el material de sus creaciones de la vida real (Nawrot, 2019). Cada proyecto comienza en un lugar determinado, enfocando la investigación en profundidad del lugar y partiendo de una situación concreta. Sustituyen el nombre de «actores» por el de «especialistas», a partir de su conocimiento de un tema concreto, para designar a los actores y las actrices a expresarse en un escenario y hablar sobre el mismo. En palabras de Rimini Protokoll, estos «expertos» no emplean una determinada técnica interpretativa, sino que cuentan a los espectadores sus propias historias como en el teatro de Bertolt Brecht, donde se renuncia al planteamiento que pretende simular la emoción en los personajes y así llegar al distanciamiento de los sentimientos.

De esa forma, Rimini Protokoll obtiene una apariencia de sinceridad. Igual que para los creadores de *Ivanka*. En este tipo de espectáculos, el público no está ante el escenario, sino que se mezclan estas dos esferas, a través de configuraciones experimentales en constante renovación (Enrile Arrate, 2016, pág. 22). En el País Vasco, en 1969, se creó en Bilbao el colectivo Cómicos de la Legua-Kilikilariak, bajo la dirección de Ramón Barea, uno de los grupos de teatro independiente

fundamentales en la historia del teatro vasco contemporáneo (Goenaga y Barea, 2020: 45). En los años 80 surgieron las compañías Karraka y Maskarada; este último decidió desde el principio trabajar exclusivamente en euskera. Cabe destacar la contribución de la Fábrica de Teatro Imaginario unos años más tarde. Fundada en 1989, marcó un punto de inflexión en el teatro vasco a través de la fusión de estilos y técnicas que les llevó a explorar temas universales desde una óptica vanguardista. Otras compañías teatrales del País Vasco siguieron, de alguna manera, el camino conceptual y estético recorrido por la Fábrica de Teatro Imaginario (Ayllon, Agirreazkuenaga, 2022, pág. 133).

Así, unos años más tarde y con la entrada del siglo XXI, fueron apareciendo nuevas compañías vascas al tiempo que otras se consolidaban (Tartean, ATX, Kabia, Gaitzerdi, Metrokoadroka Sormen Laborategia, Kukubiltxo, Tartean, Marie de Jongh), continuando la investigación hacia nuevas formas narrativas y visuales, integrando elementos de la comunicación multimedia al teatro físico e intentando emplear las artes escénicas para abordar temas como los movimientos de población, la identidad de género y los derechos humanos (Olaziregi, 2003).

Muestra de ello en el teatro del siglo XXI en el País Vasco es por ejemplo *Naon Tokin*, de Dejabu Pampin Laborategia, un viaje emocional en el que se invita al público a adentrarse en un recorrido por un espacio público ya deshabitado con el fin de ahondar en el poder poético de la abstracción del formato escénico. El Laboratorio de Ideas Piszifaktoria, ha seguido sus pasos.

El arte posmoderno y el teatro postdramático tienen por objeto la disolución de los espacios de representación (Melgares Calzado, 2019, pág. 35). Se crean nuevas áreas para la emancipación estética y en ellas se inicia la exploración de territorios híbridos, espacios compartidos donde se mezclan realidad y ficción. En la etapa postmoderna que vivimos, los laboratorios de artes escénicas en el País Vasco han seguido profundizando en el teatro postdramático y, además de romper con la centralidad del texto (tal y como se venía practicando en las producciones de la Fábrica de Teatro Imaginario (Valverde Rodríguez, 2015) en los años 90), han roto las categorías del espacio y del cuerpo semiótico, es decir, con la intención de desvincular a este de su limitante unión al personaje y al teatro realista (Sánchez Montes, 2023, pág. 84).

### 3. PRAXIS ANALÍTICA

García Barrientos formula modestamente la pregunta *¿Cómo se comenta una obra de teatro?* (2012) en la obra homónima, para otorgar una respuesta de no poco calado:

Existen muchos y muy variados procedimientos para comentar obras de teatro, lo mismo que obras literarias o artísticas [...]. Así que la [...] respuesta honrada a la pregunta del título es: «Como se debe», [Dependiendo de] las propiedades de la obra y las propiedades e intenciones del comentarista. (2012, págs. 19-20).

El mecanismo generador de sentido que ejecuta todo texto se construye a través de esquematizaciones dicotómicas que dan lugar a significados, al tiempo que se materializan artísticamente a través de iconos, tanto formales como figurativos (Zumalde, 2021: 228). En este sentido, diremos con Zunzunegui que el recorrido generativo del sentido «adopta siempre forma de relato» y que, a su vez, «la significación se despliega de forma sintagmática en cualquier tipo de discurso» (2013, pág. 9). Dentro de ese recorrido, iremos «de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto y de lo más profundo a lo más superficial» (2013: 10). Así, el análisis de la escena permite interpretar cómo «un principio temático se transforma en un principio formal» (2016, pág. 178). De manera que los planteamientos binarios que vertebran todo el recorrido semántico de cada obra se arman gracias a una serie de oposiciones temáticas expresadas mediante propuestas formales, figurativas y estructurales. Una clara yuxtaposición a nivel estético, escénico y plástico que sitúa frente a frente asuntos que esculpen el acontecer diario de las comunidades minorizadas: de la identidad a la asimilación; de la exclusión a la inclusión; de la tradición a la multiculturalidad; de la jerarquización social a la igualdad; y de la otredad a la propia mismidad.

#### 3.1. La erotema de *Ivanka*

Este trabajo se estrenó en el Festival de Teatro de Bolsillo de San Sebastián en mayo de 2022, resultando ganador del Premio de Creación. La versión nodriza de esta fábula consiste en un cuento titulado



«Rosalía», que forma parte de la antología de relatos *Zoriontsuak izatea aukeratu genuen*<sup>5</sup> (2020). Tanto la adaptación teatral como el texto original fueron traídos de la mano de Mikel Ayllon. Sin embargo, ese arreglo (de novela a guion-teatral) surte gran atractivo para los intereses de este estudio, pues obligó a los productores de la obra a cambiar su título por motivo de ese pacto tácito que Samuel T. Coleridge denomina «suspensión de incredulidad» (2014, pág. 208); esto es, la capacidad del lector empírico para aceptar como verdaderas ciertas licencias artísticas que se permite el autor de una narración para construir un/su mundo de ficción. No obstante, esta laxitud en el acuerdo que firman autor y lector tiene un(os) límite(s) que, de sobrepasar, romperían el hechizo. Por ejemplo, en la misma medida que uno acepta que en el cuento de Caperucita Roja el Lobo puede hablar —forma parte del constructo esgrimido por el relato—, sería totalmente inasumible que en ese microcosmos la abuela fuera más joven que la niña protagonista. Tal y como indica Umberto Eco,

al leer historias de ficción, suspendemos la incredulidad con respecto a ciertas cosas, y no con respecto a otras [...] El mundo más imposible, para ser tal, debe tener como fondo lo que es posible en el mundo real. Esto significa que los mundos narrativos son parásitos del mundo real (1993: 92).

Los condicionantes a los que se enfrentaron los creadores del mundo ficcional de *Ivanka* se vieron exactamente ante la misma tesitura: si bien es cierto que uno puede creer fácilmente que una mujer latinoamericana (Rosalía, en la versión original) emigre a Europa en busca de mayor prosperidad, lo que infringiría completamente esa suspensión de incredulidad sería que nadie daría por válida la historia si, a la hora de otorgar rostro y cuerpo a esa mujer, la actriz que la interpretase fuera de origen europeo/caucásico. Además, probablemente, ni una ni la otra sabrían hablar en lengua vasca, pero el público sí acepta, por costumbre artística, esa licencia ficcional<sup>4</sup>.

Ante la falta absoluta de una profesional de la actuación que encajase con dicha descripción y que cumpliera, además, el requisito de hablar fluidamente euskara, los responsables de dirección decidieron ir más allá en la adaptación. De este modo, bautizaron a la protagonista con un nuevo nombre: el de una mujer (de origen inmigrante) cuyas

características físicas encajasen, más y mejor, con las posibilidades que ofrece el reparto de actrices locales-vascoparlantes.

Ese fue, precisamente, el proceso génico del personaje de Ivanka, totalmente determinado por la situación de la producción teatral en el País Vasco: la imposibilidad absoluta para mantener la suspensión de incredulidad para con la versión original de la fábula de Ayllon obligó a transformar completamente el origen étnico y nacional de la protagonista (de Latinoamérica a Ucrania). Si bien ya hay actrices vascoparlantes con rasgos latinoamericanos, dado que la actriz de la compañía no los tenía, se decidió adecuar el personaje para poder representar el texto.

Sin embargo, puede afirmarse que, independientemente del origen exacto de cada mujer, los avatares que determinan su vida, los condicionantes sociales a los que debe enfrentarse, las situaciones que debe soportar, los empleos que debe aceptar y, sobre todo (y porque ambos textos hacen hincapié ahí) las miradas que debe rehuir son exactamente iguales. El propio autor señala que «Ivanka [o Rosalía] nos genera incomodidad, porque nos pone ante los ojos aquello que no queremos ver como sociedad» (Ayllon, 2022). La nacionalidad de una u otra no afecta, en absoluto, al contenido nuclear del arquetipo de la inmigrante que propone cada discurso. En ese sentido, la fábula queda impoluta, así como el enunciado de la misma.

En concreto, *Ivanka* narra la historia de una mujer joven venida del este de Europa, que debe combinar dos oficios al mismo tiempo para poder llegar a fin de mes. Por las mañanas, es asistenta de hogar (y enfermera interina) de un anciano impedido; por las tardes, ejerce de cajera en un supermercado. Ahí conocerá a su pareja, de la que solamente conocemos su empleo —especulador inmobiliario— y su alto poder adquisitivo. Él decide que ella abandone sus trabajos para ocuparse de las tareas de casa. Entre otras labores, cuidar de su madre, también anciana, hasta el día de su muerte. Este fallecimiento trae consigo otro, puesto que, tras discutir en torno a un hecho acaecido en el pasado, él asesina a Ivanka durante un ataque de rabia.

Antes de iniciar el análisis de los significantes que operan en el texto propiamente dicho, es menester detener la mirada en la imagen diseñada para promocionar la obra [Figura 1], pues articula de manera muy inteligente —a través de los elementos que lo componen— el contenido antes relatado. En concreto, prestaremos atención a tres signos visuales —una

figura, una forma y una plasticidad, respectivamente—, pues se erigen epítome eidética de *Ivanka*.



Figura 1

En primer lugar, el espejo roto simboliza el carácter completamente quebrado de la protagonista: una mujer invisibilizada, incapaz de reconocerse a sí misma. La sociedad que retrata el texto (focalizado en *Ivanka*) no es capaz de verla en todo su ser, y así lo muestra el cartel: un trozo de espejo roto, puntiagudo, afilado, hiriente y, por encima de todo, capaz de reducir a quien se atreva a mirarse en él. Es una metáfora obvia de su imposibilidad para realizarse como persona, de reconocerse como *una* más (recordemos el título de la antología de cuentos al que pertenece: *Elegimos ser felices*). No podrá, pues su mayor impedimento para prosperar es que el espejo le impide una visión completa de su rostro: la sociedad en la que pretende integrarse no la permite completarse. Sus intentos de integración, de recibir una mirada de vuelta (tal y como señala el cuerpo de la obra) se objetivan en forma de un espejo que la mostrará fraccionada, empequeñecida y aislada.

En rima con esto, la propuesta formal condensada en el contorno o es-corzo de la protagonista ocupando el borde izquierdo del corpus visual: sostiene el espejo con cierta delicadeza, también nos impide reconocerla, mirarla tan siquiera a los ojos. Sabemos que es una persona, al menos, la sombra de una presencia. Es, por así decirlo, alguien no-visible en la superficie del texto. Por último, el planteamiento plástico del título, que sintetiza todo lo anterior mediante la tipografía empleada para dar forma al nombre de Ivanka: muestra el contorno de cada letra mientras mantiene la transparencia de su contenido, indicador formal del estado emocional y social de la mujer: la vemos, pero no destaca; es perceptible al tiempo que intangible; legible y, a su vez, transparente.

Todas estas consideraciones temáticas se hallan y desarrollan en la obra, adoptando los códigos inherentes a un texto literario. Concretamente, el discurso orquesta una serie de recursos semánticos que establecen una clara dicotomía entre lo que *se ve* y lo que *no-se ve*; o, dicho de otra manera, entre lo *visible* y lo *no-visible*, que dista mucho de ser lo mismo que *invisible*. Esto último consiste en la incapacidad (o imposibilidad) del ser humano para percibir un elemento, en principio tangible, a través del sentido de la vista. Lo *no-visible*, sin embargo, revela cierta actitud por parte del observador: el escopo se torna imperceptible pues no se quiere reconocer, ni ver, ni observar, ni —mucho menos— cruzar la mirada con el objeto mirado, ya que esa devolución escópica se erige delatora de la conciencia del sujeto que mira: su culpabilidad, su vergüenza, su actitud invisibilizadora con respecto al objeto (que no sujeto) observado.

Si bien se ha señalado que la fábula tanto en *Rosalía* como en *Ivanka* permanece intacta, no ocurre lo mismo con sus respectivos discursos, pues presentan una ligera variación. La versión original está narrada en clave cronológica, de forma que el texto trata de conceder cierto orden al caos que supone la vida de la protagonista, de aliarse con el sujeto en quien se focaliza la fábula. Haremos nuestras las palabras de Jorge Semprún, al decir que «no hay nada tan complicado como el orden cronológico» (1981: 109); esta disposición en la cadena de sucesos, lejos de suponer algo simple, es una forma de combatir el desorden del mundo; en este caso, la vida de la mujer protagonista. De aquí puede derivarse que ella esté tratando de dar orden, de otorgar cierto atisbo de lógica, al completo sinsentido de su muerte, al golpe de enajenación que ha impulsado su asesinato a manos de su pareja. A pesar de todo, por mucho que

se esfuerce, reconstruya y relate, el texto no dará respuesta (la erotema), pues pretende subrayar la crueldad del hombre y las causas que dan lugar al acto feminicida.

La adaptación teatral se sumará a este intento de comprender la incógnita del por qué, a través de la descripción de una serie de sucesos personales. La perspectiva nos sitúa en la mirada de Ivanka, siendo ella quien describe y guía la acción de su discurso omnipresente. Rasgo narrativo de su condición sobrenatural, ya que no deja de ser un personaje espectral: un *no-muerto*, «sujeto cuya ausencia de vida biológica no se corresponde con el hecho de que goza de vida simbólica» (Zunzunegui, 2013: 27). Ella sabrá más que el público, es dueña del cosmos que ha creado, y ello determinará el efecto de sentido al final de la trama.

Este nuevo orden cronológico se subdivide en 16 capítulos enlazados mediante los objetos que extrae de la gran maleta que la acompaña en el escenario; icono que delimita las coordenadas espacio-temporales de la mujer: por un lado, figura geográfica, pues connota el traslado de un lugar a otro —un viaje, una huida o una nueva vida, lejos del hombre que la intentó asesinar (tal y como narra el cuento original)—; y, por el otro, eje temporal, pues la maleta contiene iconos de su pasado —olvidados en el tiempo—, y ahora su presente —arrebataado por la muerte—. A cada *crónia* le corresponderá uno de estos iconos que sintetizan figurativamente su sentido y contenido.

Así, cuentan su llegada a la costa guipuzcoana y posterior feminicidio. De hecho, será en ese último episodio donde se dé la anagnórisis de la protagonista, pues el público comprenderá que ha asistido al discurso de un cadáver. Esto es, la crónica de una muerte «no anunciada» plasmada a través de una simetría narrativo-figurativa: la obra inicia con Ivanka apareciendo entre el público, mientras reparte páginas de periódico y plantea una pregunta sin respuesta: «Zenbat aldiz apur daiteke hezur bat? [...] Eta bihotz bat?» (traducción al castellano: «¿Cuántas veces puede romperse un hueso? [...] ¿Y un corazón?») (*Ivanka*, 2022: 2). Este gesto únicamente cobra sentido al final de la obra, pues en sus últimas líneas, reflexionará: «Ez dakit biharamuneko egunkarietan nire izena idatziko zuten. Edo, azken beltzean, azal argiko emakumezko etorkin bat besterik ez ote nintzen izango, izena edukitzeko ere ezgauza» (traducción al castellano: «No sé si en los periódicos de mañana escribirán mi nombre. O si, en última instancia, no seré más que

una mujer inmigrante de piel clara, incapaz incluso de tener un nombre» (*Ivanka*, 2022: 24).

Esa frase sintetiza formalmente el núcleo temático de la obra: denuncia la invisibilización de la necropolítica a la que se exponen estas comunidades, que únicamente aparecen en los medios si sucede una fatalidad. A este tema, además, le corresponde una escena materializada en una figura: un color carmín que simula la sangre (haciendo referencia al último capítulo del texto titulado *Odola, Sangre* en castellano) y un vaso de cristal. Tras el fallecimiento de su madre, la pareja de Ivanka se toma una copa de whisky. Ella le pregunta, inesperadamente, por qué compraba comida para gatos cuando acudía diariamente al supermercado para intimar con ella, si nunca han tenido gato en casa. A esa pregunta repentina le corresponde una respuesta más imprevista todavía: el cristal se rompe al chocar contra el suelo y, con el segmento más afilado, él le asesta varios cortes que derivan en su muerte. Este vaso pasa de ser un elemento totalmente transparente a ser una figura completamente visible a causa de la sangre de ella. Se establece así un claro paralelismo con lo que ocurre en los medios de comunicación actuales (en la obra, el periódico): no se muestra la realidad de las minorías racializadas (el cristal/transparente), hasta que la página de sucesos nos narra la fatalidad (la sangre/la noticia).

Destaca aquí, además, un rasgo que ha caracterizado y vertebrado todo el relato, pues en ningún momento se ha conocido la voz del asesino, ni su nombre. Solo se ha escuchado la voz de Ivanka, irónicamente. Toda una oda a la necesidad de comprender, de hablar, haciendo bandera de la libertad de expresión, aunque sea un discurso tan vacío como las letras de su nombre en el cartel. Está muerta, su nombre no aparece en los medios, forma parte de una minoría y, sin embargo, el teatro le ha dado un espacio para revivir y ofrecer al público oyente (muestra potencial de la sociedad) la oportunidad de romper con dicha invisibilización, sonora y visual. Se da así una cristalización semántica de lo no-visible hecho visible.

La obra que viene a continuación se opone en ciertos aspectos a lo expuesto en *Ivanka*. Primeramente, porque en ella la protagonista es una mujer en solitario que establece un monólogo que la conecta con el público; plantea una pregunta que no es capaz de resolver; estructura su discurso de forma ordenada y sistemática, tratando de comprender los antecedentes de su relación con el hombre que la mató; y muestra una

evolución para con ese otro personaje que parte del amor (pasional) a la enemistad. ¿Por qué, Jamil?, empero, la protagonizan dos hombres que, a través de su diálogo logran resolver por qué uno asesinó al otro; el orden aquí es elíptico, pues salta varias veces en los espacios de tiempo que crea el enunciado; además, aquí la relación entre ambos personajes comienza en lo laboral y finaliza en una gran amistad.

### 3.2. La apología de Jamil

*¿Por qué, Jamil? (Zergatik, Jamil?)*<sup>5</sup> fue escrita por el dramaturgo Patxo Tellería, estrenada el 16 de octubre del 2015 en el Teatro Principal (*Antzoki Zaharra*) de Donostia. La producción (en colaboración con el Gobierno Vasco y la Diputación de Bizkaia) corrió a cargo de Tartean Teatroa, compañía bilbaína fundada en 2001 por Tellería, Jokin Oregi (director de esta obra) y Mikel Martínez (coprotagonista). Debemos añadir a este equipo al también intérprete Eneko Sagardoy, quien encarna a Jamil y, a diferencia del caso anterior, aquí la suspensión de incredulidad no corrió tanto riesgo por dos sendos motivos: por una parte, porque los rasgos físicos del actor —a pesar de ser de procedencia europea— encajan, en gran medida, con los de un joven magrebí. Por la otra, la ausencia de acento árabe fue un acierto en el constructo biográfico del protagonista: Jamil nació, se crio y educó en territorio vasco, por lo que no queda atisbo de sonoridad árabe en su voz. Esto, sumado a las nociones vascoparlantes de Sagardoy, le hicieron idóneo para el papel sin romper la ilusión del público.

En total, Tartean ha realizado 22 obras, a las que habría de añadir nueve de teatro breve (Tartean Teatroa, 2023). Tal y como ellos especifican, esta organización se subdivide en dos bloques: por un lado, *Ez dok hiru*, donde

Mikel Martínez y Patxo Tellería llevan años formando una auténtica «pareja teatral». Con el tiempo se han dotado de un estilo propio, [...] que tiene una caligrafía propia: [...] diálogos muy picados e irónicos, entre dos actores-personajes un tanto absurdos y siempre muy exagerados (Tartean, 2023).

Por el otro, la propia *Tartean*, de corte más adulto que realiza producciones de diverso género y formato, tanto en euskara como en castellano. Patxo Tellería reconoce que cuando escribe teatro tiene un objetivo claro: «divertir al público» (2015, pág. 5); pero, matiza que «sin pretender parecer frívolo, [...] divertir es antónimo de aburrir» (ídem). Dicho de otra manera, la comedia, si es aburrida, no es entretenida, y mucho menos divertida; a su vez, la tragedia, si no es aburrida, se comprende como divertida. Aquí, la seriedad polisémica con la que el argumento se aproxima a la vida (y a la muerte) hacen adherirse a *¿Por qué, Jamil?* a este segundo grupo de textos.

Esa sencillez de su lógica puede también apreciarse en la explicación que ofrece sobre el esquema narrativo que plantea el conflicto de la historia: «un asesinato sin resolver. Esto es la trama. Y debajo de esta reside la lucha vital de cada personaje: ese es el tema de la obra» (2015, pág. 5). Concretamente, *¿Por qué, Jamil?* narra la historia de dos personajes íntimamente relacionados. Por un lado, Jamil, un joven de origen magrebí que, presuntamente, ha matado a su jefe inválido: Xabier, que sufre de parálisis muscular progresiva. Contrató al joven como asistente personal, a pesar de las reticencias por motivos racistas de su mujer. Tras cuatro años juntos, la policía encuentra su cadáver con una herida de bala en el pecho. Jamil es detenido y encarcelado a espera de juicio. Han dado con él tirado en el ascensor de la vivienda de Xabier, totalmente inconsciente. No comprende qué motivo le habría llevado a cometer el asesinato: padece amnesia temporal provocada por un traumatismo craneoencefálico. Finalmente, el misterio es resuelto: Jamil recuerda que Xabier estaba muy deprimido, y trataba constantemente de suicidarse (antes de la minusvalía total). Tras varios intentos fallidos, y en contra de la voluntad de su mujer, alcanza su objetivo empleando la ayuda de su sirviente, a quien ha convencido. Orquestan un plan con una coartada para el joven, para que nadie sospeche de su autoría, pero todo se tuerce y lo detienen en posesión de una pistola.

*¿Por qué, Jamil?* es, más allá de un mero título, una pregunta bidireccional que se realiza el protagonista a sí mismo y que, a su vez, se extiende por todo lo ancho y largo de la sala, a todos los rincones que ocupa el público, pues la puesta en valor de la trama consiste en conocer qué llevó al joven a asesinar a sangre fría a la figura paterna que encarna Xabier. El aforo no puede evitar sentirse interpelado durante las primeras vociferaciones vacías de Jamil. De este modo, los asistentes



forman parte del elenco de la obra: serán obligados a juzgar los actos del protagonista, escuchar su relato y valorar las causas que le llevaron a cometer el fatal crimen. Al final, una vez apagadas las luces, el jurado dictará sentencia.

La narración invita indudablemente a la reflexión, a realizar un ejercicio de pensamiento en el que la muerte, en forma de eutanasia, si bien es ilegal en el contexto enciclopédico que construye la fábula, es definitivamente comprensible. Jamil asiste a Xabier en su lucha para alcanzar la muerte: practican una muerte ensayada, es decir, una eutanasia disfrazada de asesinato. Ese juego enfrenta lo que es (*ser*) contra lo que parece (*no-ser*); una estructura del contrato fiduciario que contrapone lo ilusorio —parece una cosa que, en realidad, no es—. Ese esquema vertebró toda la estructura narrativa de *¿Por qué, Jamil?*

La empatía mueve a los personajes que habitan en este mundo o, mejor dicho, la compasión. La capacidad humana de ponerse en el lugar del otro: el don de padecer *con* (Marzabal, 2007), aunque sea a nivel imaginario, los males que aquejan a un tercero para tratar de paliar su dolor. Por una parte, Xabier contrata a Jamil para sacarlo de la mala vida que llevaba hasta conocerlo; por otra, se da la simetría narrativa, pues es Jamil quien da fin a la tortura en la que se ha convertido la *no-vida* de Xabier. Ahí estriba, exactamente, el choque dicotómico que establece el plano del contenido: el deslizamiento del sentido que discurre entre la vida y la muerte. Dicho de manera clara, la relación intersubjetiva que establecen ambos personajes se articula mediante los avatares de la propia existencia (humana): *vida* es lo contrario a *muerte*, del mismo modo que el contrario *no-vida* se contrapone a *no-muerte*.

Aplicado a la narración que nos ocupa, la dupla protagonista logra encontrarse en esa relación dialéctica a través de la gran brecha cronológica que organiza los acontecimientos (que será más tarde objeto de interés): pasado *vs* presente. Xabier está condenado a ser un *no-vivo* a causa de su parálisis muscular progresiva: «Todavía no has  *dado el paso*  de ser animal a ser planta» (Tellería, 2015, pág. 43), tal y como sentencia Jamil en ese humor negro que les caracteriza a ambos.

Es un ser dotado de vida, indudablemente, pero incapacitado para vivir: vivo biológicamente, muerto simbólicamente. Ello le empuja a querer finalizar ese trance: pasar de *no-vivo* a *muerto*; de *no-vivir* a *morir*. Este arco dramático ocurre en el pasado expuesto por el texto; en el presente, Xabi resurge en calidad de espectro (*no-muerto*)<sup>7</sup>, pues es una

proyección de la lesionada mente de Jamil. Así, Xabi le forzaré a recordar, a reordenar los últimos avatares de su existencia. Este surge como elemento reparador de un misterio, de una herida emocional (duelo) y mental (olvido). Jamil intentará responder al fantasma que le pregunta continuamente por qué lo ha(n) asesinado.

Otro tanto se da con Jamil: en el pasado y presente de la narración vive su propia evolución. Una persona al margen de la sociedad, que ha crecido en un entorno hostil. A pesar de haber nacido en la misma comunidad que Xabier, es visto como extranjero y, a su vez, los originarios de su etnia y cultura también lo consideran extraño. No pertenece ni a unos ni a otros: se sitúa en el límite, condición que genera el rechazo de ambas partes. En esa situación carece de la condición de vida, comprendida en todas sus dimensiones. Jamil se erige *no-vivo*, pues su corazón late, efectivamente, pero la sociedad que lo invisibiliza y anula no le habilita para la vida (simbólica) con los demás.

Al tiempo, el presente del discurso lo presenta como *no-muerto*: «el hombre caería por el agujero del ascensor y se desmayaría con el golpe [...] No llevaba documentación [...] está sufriendo amnesia temporal» (Tellería, 2015, p. 3). Es decir, cuando lo encuentran *parece* estar *muerto*, pero *no*, pues está inconsciente. El texto realiza un retrato que convierte a Jamil en el arquetipo del rechazo y la invisibilización a la que es sometida la comunidad magrebí en la sociedad europea actual: sin memoria, sin pasado, sin justificación, sin psicología, sin consciencia. Antes *no-vivo*, ahora *no-muerto*.

Si bien Ivanka es la víctima de su relato, Jamil se yergue, en un principio, como culpable. No obstante, aquí se comprenderá que la muerte puede ser, en ocasiones, un acto de bondad. Y el recurso de inocencia esgrimido por el texto es la analepsis, que dilata el tiempo de la trama en una maniobra narratológica que sirve para aumentar la ansiedad —en el protagonista—, y la incertidumbre —en el público—. El propio dramaturgo realiza una apreciación bastante acertada a este respecto: «Respetando la profundidad de los conflictos que se exponen, he propuesto una estructura que plantea un estimulante y satisfactorio ejercicio teatral de suspense» (Tellería, 2015, pág. 5).

En ese sentido, también se rompe con la cronología de la obra anterior, pues lo anacrónico organiza el discurso. Este se reconstruye mirando constantemente a ese pasado olvidado. Este movimiento retrospectivo se repite hasta en nueve ocasiones, y servirá para paliar la amnesia del

protagonista: hará comprender la situación emocional de Xabier (por qué quería morir) y, a su vez, la de Jamil (por qué le ayudó a morir).

En feliz aserción de Genette, la analepsis sirve para remediar un olvido del narrador; la denominada «memoria involuntaria» se inmiscuye constantemente en este texto y sirve para avanzar en la trama que configura la amnesia transitoria de Jamil. Esto es, la situación mnémica del sujeto del enunciado marca el ritmo y la temporalidad de los hechos que en él se narran. Tal y como apunta el propio ensayista francés: «La actividad mnémica (...) es, pues, un factor (un medio, podríamos decir incluso) de emancipación del relato respecto de la temporalidad diegética» (Genette, 1989, pág. 209).

Así, todo queda determinado por sus recuerdos, que atraviesan el nivel plástico dentro de la escenificación: en cada ocasión que el tiempo narrativo 1 (el presente orquestado por la diégesis) realiza una elipsis hacia el pasado (cuyo alcance varía según la anacronía subjetiva que se nos quiere relatar), el tiempo narrativo analéptico es encorsetado entre dos cambios de luz: tanto al inicio como al final del *flashback*, una transformación en la tonalidad lumínica realiza formalmente el salto temporal. Algunos de los saltos hacia atrás no son reales: son meros planteamientos imaginarios que justificarían el asesinato de Jamil. A medida que avanza la obra, estas elipsis se vuelven más frecuentes —aumenta el ritmo del texto— y se acercan progresivamente a la verdad.

Y esta es una gran diferencia para con *Ivanka*, pues en la obra anterior no se le dedica ni una sola frase —en el diálogo, o acotaciones— a explicar la causa de la muerte de la mujer protagonista: ocurre en un arrebatado de locura visceral por parte de su pareja. Todo lo contrario se da en *¿Por qué, Jamil?* La búsqueda del por qué articula una estructura racional de cordura en todos y cada uno de los avatares que secuencian la narración.

Puestas ambas obras cara a cara cabe señalar un rasgo digno de interés: el orden cronológico orquestado en *Ivanka* no dará respuesta al caos que han determinado su vida y, todavía más, su muerte. En *¿Por qué, Jamil?* asistimos a lo contrario; y es que, en un guion de carácter mucho más confuso y caótico, con múltiples y constantes saltos temporales se logra comprender, paulatinamente, y a un ritmo *in crescendo*, todo aquello que en *Ivanka* permanece a oscuras. Dicho de otra manera, el orden cronológico —que tradicionalmente se ha empleado para otorgar un sentido más «sencillo» a los acontecimientos que se narran en una historia— no

resuelve ni explica el asesinato de Ivanka. En *¿Por qué, Jamil?*, empero, el porqué de su asesinato es expuesto de forma un tanto retorcida y caótica, pero todo lleva a comprender la motivación de su crimen.

En este caso, el halo de luz que, en el plano formal, al inicio iluminaba la culpabilidad del preso encerrado en la celda, a la espera del juicio y a solas con sus pensamientos, sirve al final del texto para vislumbrar la esperanza: cuando Jamil (y el jurado/público) comprende su pasado (su memoria y su causa), se completa el arco de transformación del personaje: el *no-muerto* Xabier desaparecerá por segunda vez, para descansar en paz.

En la resolución de la obra Jamil comienza a vivir, verá su conciencia tranquila y se reconciliará consigo mismo. Se da, así, el efecto de sentido irónico que esgrime el relato y que busca, de alguna manera, romper un estereotipo: el texto ha dibujado una figura anamórfica que nos hace cambiar de perspectiva y concebir al joven, no como criminal, sino como ayudante —trabajo para el que fue contratado—; de nuevo, el juego enfrenta lo que parece (*no-ser*) contra lo que es (*ser*).

Ahora, el siguiente texto objeto de escrutinio muestra una pareja protagonista de distinto sexo, rompiendo con lo establecido por el cuerpo de estudio hasta el momento. Y se relacionan en clave de diálogo; hablan del pasado y del futuro sin salirse del tiempo presente del enunciado, es una suerte de mezcla de las dos obras anteriores. Además, y en comparación con *Ivanka* y *¿Por qué, Jamil?*, la evolución de la relación entre ambos personajes de comprender del binomio amistad-enemistad o amor-trabajo, sino que parten de ser desconocidos a ser conocidos, sin mayor implicación personal. El peso afectivo lo toman las personas sobre las que hablan a lo largo de su diálogo, que no están presentes físicamente en la obra.

### 3.3. *Chicas bonitas, alegres maizales* (*Neska politak, artasoro alaiak*)

Esta obra es la adaptación teatral de un texto escrito por Maite Agirre en el año 2000 bajo el título de *La Baladilla de San Sebastián. Chicas bonitas, alegres maizales*. Se estrena el 1 de octubre de 2005 en Rentería. Jon Gaubeka es el actor que da vida al personaje de «El Joven» (de origen africano) y, a diferencia de los anteriores casos, coincide racialmente del todo con su personaje, siendo así una *rara avis* en el panorama de la

actuación vascoarlatante. En este sentido, no hizo falta ningún tipo de adecuación para su interpretación, ni a efectos del guion ni de producción.

La obra resultó ganadora de la X edición de los Premios Max de las artes escénicas al mejor texto escrito en euskara (Premios Max, 2007). Asimismo, formó parte de la EAS (Red de Teatro Vasco) y fue producida por Agerre Teatroat. O un claro en el bosque, compañía fundada en 1986, en San Sebastián, por la misma dramaturga «donde además de sus propios textos, escenifica obras de dramaturgos contemporáneos extranjeros y vascos» (ídem).

Desde entonces, ha realizado numerosas producciones junto a personalidades de la cultura vasca como el escultor Jorge Oteiza, el pintor Vicente Amestoy o el escultor Koldobika Jauregi (Agerre Teatroat, s.f.). Actualmente, dirige y realiza labores docentes en la Factoría de Teatro de la Universidad del País Vasco. Tanto Agirre, en calidad de artista, como Agerre Teatroat —como compañía—, tratan de «experimentar en la producción de espectáculos, [así como crear] un teatro donde puedan, ante todo, armonizarse y enriquecerse corrientes y experiencias diferentes y hasta contradictorias» (Red Escena, s.f.).

Esa armonía, tal y como se analizará más adelante, obtiene su objetivación narrativa y define la relación entre los personajes que habitan en *Chicas bonitas, alegres maizales*, al tiempo que contrasta enormemente con las relaciones de oposición presentadas por las dos obras anteriores. De hecho, la sinopsis de *La baladilla de San Sebastián* señala que

ambos [personajes: Ixi y El Joven], expertos en el arte de darle a la labia, nos venderán sus baladas, sus leyendas y sus mentiras, todo con la esperanza de romper barreras, distancias, fronteras y lenguas, para hacer frente juntos, que la unión sí que hace la fuerza, a los nuevos tiempos que se avecinan (Agirre, 2000).

De hecho, la unión entre diferentes (la cooperación) dice mucho de la trayectoria profesional de la autora. Formada en Cataluña, inicia sus primeros pasos en Francia e Italia: «Después de actuar en Dagoll Dagom [Barcelona] me di cuenta de que era importante para mí recuperar las raíces e incorporar con mi cultura todo lo aprendido» (Agirre, 2007). Desde esta perspectiva, Agirre se ha sabido foránea, intrusa en una cultura que no es la suya, y ha empleado ese choque artístico-cultural como fuente de inspiración. De hecho, su adaptación teatral mantiene la esencia de la pieza original:

«Es el encuentro de dos culturas: La de una mujer vasca, que vende en el mercado de frutas y verduras de la ciudad, y la de un joven africano, que vende su música en el mismo mercado [...] Es también el encuentro de dos generaciones, que se miran y se retan con humor. Es el sabor de la fruta madura, alegre y sensual, cuyos jugos nos llenan la boca; y es el sabor de la fruta fresca, joven, de sabor agrio y picante [...] Es también un encuentro chispeante y musical. Los protagonistas hacen continuamente referencia a su propio universo musical, a sus propios cantos, a sus baladas.» (Arratibel, 2006).

Esa sinopsis da cuenta de las oposiciones binarias que establece la obra: el choque de dos pueblos (nativo y foráneo); de dos generaciones (madura e infantil); y de dos sexos (mujer y hombre) corporeizados en los dos personajes que habitan en el mundo creado por Aguirre: Ixi y El Joven que, a pesar de observar la vida desde perspectivas totalmente opuestas, hallan constantemente un lugar de encuentro. El mercado de la plaza del pueblo (integrando del público los clientes a los que venden fruta). De hecho, y a diferencia de las confrontaciones sociales y raciales de las dos anteriores narraciones, este relato se alza como intento de «transmitir que en esta sociedad nuestra hay diferentes colores, acentos y canciones que debemos interiorizar y aceptar» (Aguirre, 2007).

Concretamente, la música es un elemento estilístico fundamental en esta obra, el eje semántico que atraviesa todos los recursos empleados por la dramaturga para transmitir, en todo momento, la sincronía entre ambos personajes. En primer lugar, porque la figura que destaca sobre todo lo demás es la radio que acompaña al Joven y que cambia de canciones a medida que avanza la narración.

El aparato radiofónico, si bien otorga un carácter exótico mediante las canciones que vocifera, a nivel metafórico es empleado por el autor modelo como recurso que sintoniza a los dos personajes en una misma emisora. Icónicamente, la radio hace vibrar a la pareja en la misma onda. Además, también alcanza el plano formal del texto, pues los diálogos establecen rimas, repeticiones rítmicas y homofonías a lo largo de todo el guion creando una cadencia: la(s) sílaba(s), palabra(s) y/o fonema(s) con la(s) que uno acaba será(n) la(s) que el otro emplee en la siguiente frase. A continuación algunos fragmentos extraídos del texto:

MUTILA- Gosearekin *linea* mantentzen da.

IXI- «*Línea?*». Goitik-beherainoko arraia, bezurren koskak eta guzti!

MUTILA- La *raya*, Joxepantoni... Dantza egiteko: gorputz *arina*!

IXI- Gosez baina umore onez.

**Gaztea beti gaita onekoa! Gazte-tasuna alaitasuna!**

MUTILA- ...eta gozotasuna!

IXI- Umorea, behintzat, ez galdu moreno, ezta *osasuna*! Mekaben zotz! Eta taloa erretzeko *pala* eta *gatza*. Bai, *gatza*!

MUTILA- **Gatza**, Joxepantoni, mundu bontan gauzarik merkeena, *ederreña* eta *jatorreña*!

JOVEN- Con el hambre se mantiene la línea.

IXI- «¿Línea?». ¡Una raya de arriba abajo, con muescas de huesos!

JOVEN- La *raya*, Joxepantoni... Para bailar: ¡cuerpo ligero!

IXI- Con hambre pero con buen humor. ¡El joven siempre de buena gaita!, ¡juventud, alegría!

JOVEN- ¡y dulzura!

IXI- ¡Humor, al menos, no pierdas moreno, ni salud! ¡Cáspita! Y *pala* y *sal* para asar el talo. ¡Sí, sal!

JOVEN- ¡Sal, Joxepantoni, la cosa más barata, más hermosa y más maja del mundo!

*Chicas bonitas* edifica toda una estructura compuesta de recursos semánticos dispuesta a facilitar el mutuo acuerdo, la concordia y la comprensión. Y se hace a través del humor como tratamiento de un tema que afecta a todo ser humano: la evolución del amor romántico con el paso del tiempo. Ixi rescatará del olvido recuerdos de un romance pasado y, comparando sus fotos con las del Joven, reflexiona en torno a lo vivido por ella años atrás, al ver lo que él experimenta en el presente. Es decir, aquello que ella le narra le invita a la reflexión, a comparar lo que a ella le sucedió en el pasado con respecto al amor, con lo que él está viviendo en el presente. Sentencia que todo tiene fecha de caducidad: «las montañas, el mar... hasta entonces, seguiré haciendo lo que siempre hemos hecho: gozar y pensar» (2005, pág. 18).

#### 4. CONCLUSIONES

La ficción ha vertido sus palabras a la realidad a través del teatro. En la era posmoderna que nos ocupa, el teatro ha empujado a cierta parte de la sociedad a levantarse para contar, pensar y provocar. Ha empujado a

combatir el silencio de los más oprimidos con la herramienta de los lenguajes de las artes escénicas: más que avivando la barbarie, apelando a la esperanza. Así, los grupos y laboratorios creativos –que en el último año han puesto voz y cuerpo al panorama de las artes escénicas en el País Vasco– han apostado por llenar con contenido teatral esos huecos que afectan a las inquietudes de la sociedad actual.

Esta investigación muestra algunos de los paradigmas a los que se enfrenta el teatro posmoderno, que incorpora personajes pertenecientes a etnias y culturas minorizadas y que, además, elige como herramienta de comunicación una lengua que también lo es. A este respecto, se han presentado tres obras independientes cuyos textos tienen como eje principal esos pueblos y esa particularidad lingüística y que, por lo tanto, resultan vinculados entre sí por dos determinaciones fundamentales. De un lado, su disposición a dar centralidad a los rasgos raciales de alguno de los personajes protagonistas; del otro, por el uso de la lengua vasca como vehículo principal del texto.

En este artículo se ha tratado la otredad desde algunos elementos clave pertenecientes a los personajes que guían el texto. Por un lado, desde el elemento de la clase. Los personajes centrales de las obras elegidas pertenecen a colectivos de clases sociales pobres; esta consideración de clase les coloca en una situación de exclusión y marginalización. Por otro lado, se toma el género como otro elemento de otredad, identificable en la obra de *Ivanka*; la mujer supeditada a las decisiones de un hombre, por lo tanto, la mujer como la extraña en un contexto social y político donde se multiplican los elementos para ser marginal, para ser otra e invisible.

Como comentábamos en líneas anteriores, el elemento del idioma también ha estado presente en este análisis: el empleo de un idioma minoritario frente a uno dominante. Cuando la creación de la otredad implica relaciones de poder, los grupos dominantes excluyen a los hablantes de los idiomas minoritarios para justificar su control. Por último, la otredad se manifiesta en las obras elegidas a través del discurso racializado construido en torno a los personajes principales: *Ivanka* (la blanca inmigrante del este), *Jamil* (el marroquí) y *El Joven* (el negro africano).

Hacer frente a la otredad implica impulsar el diálogo y el entendimiento intercultural, también en el arte. En ese sentido, cabe remarcar los retos a los que se enfrenta el teatro vasco producido en euskera si



pretende contar con personajes racializados, dado que dan lugar a situaciones del todo limitantes a la hora de adaptar las obras a un elenco que pueda encarnar el personaje que se le atañe de manera creíble, tal y como sucede en *Ivanka*. El segundo texto seleccionado (*¿Por qué, Jamil?*) subordina las limitaciones de la producción a las posibilidades narrativas que ofrece el teatro vasco: el protagonista será de origen magrebí, pero no tendrá acento por haber crecido en territorio local. De este modo, el actor Eneko Sagardoy camufla y adapta su fisionomía a las exigencias del guion, opción imposible en el caso de Rosalía/*Ivanka*. Por último, Jon Gaubeka puede encarnar a sus personajes sin requerir absolutamente ningún cambio en el libreto, pues el personaje de El Joven en *Chicas bonitas* encaja perfectamente con sus rasgos raciales

El análisis textual de corte estructuralista ha descodificado los mecanismos de significación propuestos por tres obras profundamente talladas por el cincel del teatro posmoderno, para (de)mostrar que, ante las dificultades, la creatividad emerge con más fuerza —tanto en lo temático como en lo narrativo—.

Las narraciones analizadas presentan una manera distinta de acercarse a las culturas minorizadas (o a etnias no correspondientes a las occidentales). Dado que los autores únicamente pueden expresarse desde un punto de vista empático, el motor narrativo de sus textos se basa en un intento de comprender y compartir el sufrimiento que los estratos de la sociedad más débiles sufren en su quehacer cotidiano. Los dramaturgos vascos, empero, no podrán hacerlo desde su experiencia como personas racializadas en la actual sociedad posmoderna. Se percibe la interpelación al público como uno de los objetivos del subtexto, realizado a través de dos temas universales, y tratados de distinta manera en cada obra: el amor y la muerte.

Eros y Tánatos, esculpidos en el yunque de la postmodernidad, son los que motivan las relaciones entre las tres obras: de carácter destructivo en *Ivanka* —trasladando así a primer plano el feminicidio—; con un punto de vista totalmente opuesto de la muerte y, por lo tanto, de corte más constructivo y compasivo en *¿Por qué Jamil?* —trabajando el tema de la eutanasia—; y el encuentro más de corte romántico entre los personajes principales de *Chicas bonitas, alegres maizales*.

Nos encontramos ante estructuras narrativas confrontadas por su orden cronológico y uso de la elipsis. Así como en *Ivanka* se hace uso del monólogo buscando el diálogo con el público, interpelando a este

directamente, los textos de *¿Por qué Jamil?* y *Chicas bonitas*, alegres mai-zales se fundamentan en diálogos ordenados en algunos casos por una serie de analepsias o saltos al pasado. Y, en la misma medida que *Ivanka* arranca con una pregunta (retórica), su antítesis *¿Por qué, Jamil?* persigue todo lo contrario: no solo ofrece un punto de vista totalmente opuesto de la muerte, sino que aporta también una respuesta al misterio que supone la muerte de Xabier. En este último, el final sí se construye estilo clásico. Mientras tanto, *Chicas bonitas* rompe con toda norma, pues no establece un hilo coherente de diálogo, pues concede más peso a la forma que a su contenido.

Como reflexión final, diremos que el teatro permite a las comunidades minorizadas afirmar y celebrar su identidad cultural y lingüística en un contexto dominado por las culturas coloniales y sus lenguas hegemónicas. Por lo tanto, cuando un arte minorizado conversa en un idioma que también lo es, incluyendo agentes sociales excluidos por su condición (pobre, mujer e inmigrante), parecen saber sumar sus voces para generar entre todas ellas un coro al unísono que pretende defender sus derechos. Frecuentemente las artes escénicas se convierten en una forma de resistencia cultural contra la asimilación y la discriminación.

Las obras de teatro que incorporan este tipo de culturas y etnias en sus temáticas e inquietudes desempeñan un papel fundamental en el empoderamiento de las comunidades desvalorizadas, así como en la promoción de su identidad minorizada y el reclamo de la resistencia cultural. Precisamente, este tipo de investigaciones abren una vía de exploración que valora la riqueza semántica de las expresiones narrativas en un mundo cada vez más globalizado y homogéneo. El teatro se presenta como baluarte de la originalidad: un espacio para el reclamo, la denuncia y la expresión (de todo y de todos) que incluye al diferente, le otorga voz, cuerpo y materia.

## 5. OBRAS CITADAS

- AGIRRE, MAITE (2000). *La baladilla de San Sebastián*. Hiru Argitaletxea.
- AGIRRE, MAITE (2007). «Eguneroko teatroa salatzea da antzezteko zeregina». *El País*/Entrevistada por Xabier García Arguello [https://elpais.com/diario/2007/04/23/paisvasco/1177357210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/04/23/paisvasco/1177357210_850215.html)
- ARRATIBEL, IMANOL (17 de mayo de 2006). Agerre Teatroa representa 'Neska politikak, artasoro alaiak' en Gurea. *El Diario Vasco*. <https://n9.cl/r0o2e>
- AYLLON, MIKEL (19 de mayo 2022). «*Ivanka nos genera incomodidad*» / *Entrevistado por Galder Pérez*. EITB. Radio Euskadi. <https://n9.cl/k4exo> [Consultado el 18/04/2023]
- AYLLON, MIKEL (2020). *Zoriontsuak izatea aukeratu genuen*. Elkar.
- AYLLON, MIKEL & AGIRREAZKUENAGA, IRATI (2022). Eta inor ez baletor?. En VVAA (eds.), *Esperoan. Godoten Esperoan obraren arrastoak eskal teatroan*. Susa.
- BROOK, PETER (1996). *The empty space: A book about the theatre: Deadly, holy, rough, immediate*. Scribner.
- COLEMAN, JEFFREY KWESI (2017). «Espérate un par de siglos»: La (in)visibilidad de los negros en el teatro español. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 16, 1-7 ISSN:2013-6986
- COLERIDGE, SAMUEL T. (2014). *Biographia Literaria*. Edinburgh University Press Ltd.
- CORONA, GUILLERMO LAÍN (2020). MBIG, de José Martret. Teatro posmoderno contra el capitalismo posmoderno. *Revista de literatura*, 82(164), 595-622.
- ECO, UMBERTO (1993). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen.
- ENRILE ARRATE, JUAN PEDRO (2016). Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política. Tesis doctoral, UCM.
- FISHER-LICHTE, ERIKA (2014). *Theatre and performance Studies*. Routledge.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- GENETTE, GERARD (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- GOENAGA, AIZPEA & BAREA, PEDRO (2020). *Euskal antzerkiaren historia soziala*. Etxepare Euskal Institutua.

- LANDOWSKI, ERIC (1997). *Presencias del Otro. Ensayos de Sociosemiótica*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- MELGARES CALZADO, MIGUEL ÁNGEL (2019). El fin de las retóricas del Performance. Territorios híbridos entre las artes visuales y escénicas. Tesis doctoral. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10481/58571>
- SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2023). Dramaturgia del cuerpo. Comedia sin título, de Sara Molina. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 32, 81-91.
- NAWROT, JULIA. (2019). Las tecnologías digitales en el teatro. «Situation Rooms» de Rimini Protokoll. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 321-333.
- MARZABAL, IÑIGO (2007). La compasión en el cine: entre sentimiento y virtud. *Revista de Medicina y Cine*. 4(2). [https://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Vol\\_4/4.2/esp.4.2.html/compasion.htm](https://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Vol_4/4.2/esp.4.2.html/compasion.htm)
- OLAZIREGI, MARI JOSE (2003). Euskal antzerki garaikideaz. Lapurdum. *Euskal ikerketen aldizkaria* | *Revue d'études basques* | *Revista de estudios vascos* | *Basque studies review*, 8, 389-426.
- PREMIOS MAX (16 de abril de 2007). *Maite Agirre Ganador del premio a Mejor autoría teatral en euskera de la X edición 2007*. <https://n9.cl/ope40>
- RED ESCENA. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (s.f.). *Compañías y Distribuidores. Agerre Teatros o Teatro en un claro del bosque*. <https://n9.cl/zwey>
- RODRIGO, CLAUDIO. (2020). Teatro de objetos. *Revista El Anzuelo*, 3, 99-99.
- SEMPRÚN, JORGE. (1981), *Aquel Domingo*. Planeta.
- TARTEAN TEATROA. (13 de octubre de 2023.). *Una Compañía. Dos proyectos teatrales*. <https://tarteian.eus/es/> & <https://tarteian.eus/es/ez-dok-hiru/>
- TORRES GONZÁLEZ, FREDDY ANTONIO (2021). Dramaturgia del espectador: lectura postteatral. *Bordes, Revista de Estudios Culturales*, 21, 26-33.
- ZUMALDE, IMANOL. (2021). *Fondo, figuras y sentido. Cómo analizar imágenes y disfrutar en el intento*. Fragua.

ZUNZUNEGUI, SANTOS (2013). *Analizar la narración. Introducción a las formas narrativas*. Biblioteca Nueva.

——— (2016): *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

### 6. NOTAS

- <sup>1</sup> Cabe señalar aquí que nuestro estudio empleará los textos originales como base principal para el ejercicio del análisis y que las obras representadas, a pesar de estar registradas audiovisualmente, únicamente se han empleado como fuente de información adicional por su carácter de archivo documental.
- <sup>2</sup> En los casos en los que el libreto o texto teatral esté únicamente escrito en euskera, los fragmentes elegidos para este artículo se ofrecerán primero en su lengua original seguida por una traducción al castellano. Lo lógico habría sido proponer también el original para poder comprobarlo.
- <sup>3</sup> Traducido como: «Elegimos ser felices»
- <sup>4</sup> Otro tanto ocurre en el cine estadounidense por ejemplo, con los personajes extranjeros que deciden hablar en inglés entre sí a pesar de no ser esa su lengua nativa.
- <sup>5</sup> La obra está grabada y disponible en la red <https://tarteian.eus/online/zer-gatik-jamil-online/>
- <sup>6</sup> La cursiva es nuestra.
- <sup>7</sup> Al igual que Ivanka –véase página 9.

