ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



Textos interactivos y/o inmersivos

Banqueros vs. Zombis
Pilar G. Almansa, Dolores Garayalde e Ignacio García May

Comunidad3s
Pilar G. Almansa y Paul Fernández

G-Nesis
Pilar G. Almansa y Paul Fernández

49

JULIO-DICIEMBRE DE 2022

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE 2022

Portada: foto de Daniel Pizamigilio

© RESAD, 2022. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid
© Pilar G. Almansa, Dolores Garayalde, Ignacio Garcia May, Paul Fernández

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

Y sus números e índices pueden encontrarse en: DIALNET (Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.) y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias.).

La revista *Acotaciones* está indizada y evaluada en: LATINDEX (Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), RECSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.), MLA (Modern Language Association Database), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas) y Scopus.

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL
IIª ÉPOCA, Nº 49
julio-diciembre 2022

Director Fundador: Ricardo Doménech
Editor: Pablo Iglesias Simón
Directora: Ana Contreras Elvira
Secretario: Emeterio Diez Puertas
Editor técnico: Luis Sánchez de Lamadrid
Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción: Felisa de Blas (RESAD), Juan Carlos Díaz (RESAD), Fernando Doménech (RESAD), Martín B. Fons (Universidad de las Islas Baleares), Sol Garre (RESAD), Isabel Guerrero (UNED), Germán Labrador (UAM), Diana I. Luque (Universidad de Zaragoza), Nieves Martínez de Olcoz (UCM), Idoia Murga Castro (CSIC), David Ojeda (RESAD), Domingo Ortega (RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (UC3M)

Comité Científico (revisores) nº 49. Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Universidad Carlos III, Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Universidad Norht Florida, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ESAD de Galicia, Universidad de Estrasburgo, Universidad Complutense de Madrid, Universidad San Pablo de Olavide (Sevilla), Universidad de las Islas Baleares, Instituto Superior de Arte de La Habana, Universidad de Santiago de Compostela, Université du Mans, Universidad de Granada y Universidad de La Rioja.

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, España),Antonia Amo Sánchez (Université de Avignon, Francia), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza), Ileana Diéguez (Universidad Autónoma de México, México), José Luis García Barrientos (CSIC, España), María Luisa Lobato (Universidad de Burgos, España), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid, España), Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España), Stephan Schreckenberg (Paderborn University, Alemania)

Consejo Asesor: José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuñano (Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk

(Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard, Estados Unidos), Denise Duncan (Colectivo Tinta Negra, Barcelona), Luciano García Lorenzo (CSIC, España), Francisco Gutiérrez Carbajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), José Maréa Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid, España), Robert Lima (Universidad Estatal de Pensilvania, Estados Unidos), Javier Navarro de Zuvillaga, (Universidad Complutense Madrid, España), Lourdes Ortiz Sánchez (ex directora Real Escuela Superior de Arte Dramático, España), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València, España), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Aida Sánchez de Serdio (Universitat Oberta de Catalunya, España), Getsemaní de San Marcos (Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, España), Marifé Santiago Bolaños (Universidad Rey Juan Carlos, España), Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid, España), Sodja Zupanc Lotker (Prague Performing Arts Academy, DAMU Praga, Chequia)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL 11

ARTÍCULOS:

FCO. JAVIER GOMARIZ-ZARAPICO, *La revolución desde dentro,* Y llegar hasta la Luna. *Montaje de investigación documental con un elenco con discapacidad* 15

SERGIO TOYOS, *Del radioteatro a la ficción sonora de RNE en 2021:* Los santos inocentes, La reina muerta *y* Ventajas de viajar en tren 37

SERGIO SANTIAGO ROMERO, *La construcción de la identidad en* El bar que se tragó a todos los españoles, *de Alfredo Sanzol* 65

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ, *La representación de la aceleración de la modernidad tardía en* Fictionality Shows, *de Diana I. Luque, y* Punto Muerto, *de Blanca Domenech* 99

MARÍA ESTELA HARRETCHE, *El teatro de Aristides Vargas: antídoto contra la muerte* 123

MARÍA TERESA PAULÍN RÍOS, *Ludwik Margules: hacia una poética de la redención a través del teatro* 149

LUIZ PAIXAO LIMA BORGES, *El concepto de gestus social y su configuración épica, realista y dialéctica en la poética de Bertolt Brecht* 173

JOANNA MAŃKOWSKA, *Gabriela Zapolska: un proyecto feminista original de una naturalista enamorada de la belleza* 203

MARINEY RODRÍGUEZ ZERQUERAZ, LUIS ERNESTO PAZ ENRIQUE GRETEL ÁLVAREZ LEDESMA, MELISSA MARGARITA ENRIQUEZ ROCHE, *Estudio bibliométrico con enfoque de género del teatro bufo cubano* 235

CAROLINA REZNIK, *Los ejemplos de tragedias conservadas completas en la* Poética *de Aristóteles* 269

ACOTACIONES

CARTAPACIO

La dramaturgia mediatizada y los públicos del siglo XXI: el trabajo pionero de Pilar G. Almansa, Alba Saura Clares 301
Textos interactivos y/o inmersivos: *Banqueros contra Zombis,* de Pilar G. Almansa, Dolores Garayalde e Ignacio Garcia May 309
Comunidad3s, de Pilar G. Almansa y Paul Fernández 409
G-Nesis, de Pilar G. Almansa y Paul Fernández 415

CRÓNICA

Begoña Gómez, *La libertad creativa del director de escena. Entrevista con Calixto Bieito* 503
David Ojeda, *IV Encuentro Internacional sobre Teoría Práctica en las Artes Escénicas* 471
Nieves Mateo, *El Siglo de Oro visto por mujeres de hoy* 475
Javier Navarro de Zuvillaga, *Un teatro móvil que no se mueve* 489
Karolina Plickova y Tereza Ondrova, *Verbal Duet About Performative Identities: Towards A Porous And Collaborative Choreography* 497

Reseñas

García May, Ignacio (2022). *Antes del Teatro*. Bolchiro 511
Alcalá Galán, Mercedes (2022). *«Con esta carga nacemos las mujeres» Discursos sobre el Cuerpo femenino en la España de Cervantes.* Iberoamericana-Vervuert 513
Alba Nieva, Isabel (2022). *El figurinismo español a escena. Entre la tradición y la vanguardia*. Libargo 521
Mateu Tricás, Elsa (2022) *Luces. Fundamentos y estrategias del diseño de iluminación escénica*. Libros de la caverna 525

ACOTACIONES

Amo Sánchez, Antonia, Llombart Huesca (2022). *Miradas del sur. Patrimonialización de la memoria colectiva*. Publicacions Universitat D'Alacant/ Editions Universitaires D'Avignon 529

Bielski, Jarosław (2020). *Acciones concomitantes. Un método para la actuación teatral*. ADE 533

Diez Puertas, Emeterio (2022). *Jorge Eines. Una selva de palabras*. Antígona 537

Alonso de Santos, José Luis (2022). *Los jamones de Stalin*. Diputación Provincial de Valladolid y Fundación Jorge Guillén 539

Rodríguez Salas, Gerardo (2021). *Vulanicos*, Patronato Cultural Federico García Lorca 543

Fernández Soto, Concha (Ed.) (2021). *Quebradas (Dramaturgas en tiempos de pandemia)*. Universidad De Almería 547

Nogales, Rocío Santiago y Torre-Espinosa, Mario de la (Editores) (2022). *Teatro y Poesía en los inicios del Siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Verbum 579

García Fernández, Ignacio y López Antuñano, José Gabriel (2022). *Teatro Clásico Contemporáneo. Una mirada al Siglo De Oro desde la escenificación*. Antígona 555

Normas editoriales 561

ACOTACIONES

Política editorial

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías o la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *Acotaciones*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos.) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con empresas privadas, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.

ARTÍCULOS

ARTÍCULOS

La revolución desde dentro, Y llegar hasta la Luna. *Montaje de investigación documental con un elenco con discapacidad,*
Fco. Javier Gomariz-Zarapico

Del radioteatro a la ficción sonora de RNE en 2021: Los santos inocentes, La reina muerta *y* Ventajas de viajar en tren,
Sergio Toyos

La construcción de la identidad en El bar que se tragó a todos los españoles, *de Alfredo Sanzol,*
Sergio Santiago Romero

La representación de la aceleración de la modernidad tardía en Fictionality Shows, *de Diana I. Luque, y* Punto Muerto, *de Blanca Domenech,*
Manuel García Martínez

El teatro de Aristides Vargas: antídoto contra la muerte,
María Estela Harretche

Ludwik Margules: hacia una poética de la redención a través del teatro,
María Teresa Paulín Ríos

El concepto de gestus social y su configuración épica, realista y dialéctica en la poética de Bertolt Brecht,
Luiz Paixao Lima Borges

Gabriela Zapolska: un proyecto feminista original de una naturalista enamorada de la belleza,
Joanna Mańkowska

Estudio bibliométrico con enfoque de género del teatro bufo cubano,
Mariney Rodríguez Zerqueraz, Luis Ernesto Paz Enrique Gretel Álvarez Ledesma, Melissa Margarita Enriquez Roche

Los ejemplos de tragedias conservadas completas en la Poética *de Aristóteles,*
Carolina Reznik



LA REVOLUCIÓN DESDE DENTRO, *Y LLEGAR HASTA LA LUNA* MONTAJE DE INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL CON UN ELENCO CON DISCAPACIDAD

THE REVOLUTION FROM WITHIN, Y LLEGAR HASTA LA LUNA *DOCUMENTARY INVESTIGATION MONTAGE WITH A CAST WITH DISABILITIES.*

Fco. Javier Gomariz-Zarapico
(javierzarapico@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-4127-2032

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.01
ISSN 2444-3948

Resumen: Cuando el teatro sirve para cambiar conceptos, hacer reflexionar sobre temas tabú o remover consciencias, es que ha tenido éxito. Y llegar hasta la luna es una coproducción del Centro Dramático Nacional (España), junto con la compañía teatral Proyecto 43-2, dirigido por María San Miguel en marzo y abril de 2021. La obra está formada por un elenco de actores con y sin diversidad funcional. La temática es el sexo, la violencia y la discapacidad. En este artículo, veremos un análisis del discurso aportado desde la experiencia de actores pertenecientes al montaje y la propia directora. Una revolución es un cambio de perspectiva, hablar de temas que no se abordan, para encontrar elementos de unión, lo que a veces conlleva una subversión ante un sistema encorsetado. Ofreciendo así un análisis de cómo el teatro es capaz de elaborar un discurso abierto, pero capaz de centrarse en elementos concretos desde diferentes perspectivas.

Palabras Clave: Discapacidad, investigación cultural, Sexo, Teatro Contemporáneo, Violencia.

Abstract: When theater serves to change concepts, make people reflect on taboo topics or stir consciences, it has been successful. And get to the moon is a co-production of the Centro Dramático Nacional (Spain), together with the theater company Proyecto 43-2, directed by María San Miguel in March and April 2021. The play is made up of a cast of actors with and without functional diversity. The theme is sex, violence and disability. In this article, we will see an analysis of the discourse provided from the experience of actors belonging to the production and the director herself. A revolution is a change of perspective, talking about issues that are not addressed, to find elements of union, which sometimes entails a subversion before a corseted system. Thus offering an analysis of how theater is capable of developing an open discourse, but capable of focusing on specific elements from different perspectives.When theater serves to change concepts, make people reflect on taboo topics or stir consciences, it has been successful. And get to the moon is a co-production of the Centro Dramático Nacional (Spain), together with the theater company Proyecto 43-2, directed by María San Miguel in March and April 2021. The play is made up of a cast of actors with and without functional diversity. The theme is sex, violence and disability. In this article, we will see from the experience of actors belonging to the assembly and the director herself. A revolution is a change of perspective, talking about issues that are not addressed, to find elements of union, which sometimes entails a subversion before a corseted system. Thus offering an analysis of how theater is capable of developing an open discourse, but capable of focusing on specific elements from different perspectives.

Key Words: Disability, cultural research, Sex, Theater, Contemporary Theater, Violence.

Sumario: 1. La propuesta escénica. 2. La búsqueda y el proceso creativo inicial 9. 3. Experiencia en escena. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas

Copyright: © 2022. 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)

Fco. Javier Gomariz-Zarapico. Nacido en Sevilla (1983). Licenciado en interpretación textual en la Escuela superior de Arte Dramático de Sevilla, Máster en Artes Escénicas Por la Universidad Rey Jan Carlos de Madrid y Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid en el programa de Humanidades: lenguaje y cultura.Dirige Trabajos Fin de Máster en la Universidad Internacional de la Rioja y como profesor de Literatura Dramática en TAI arts.

María San Miguel*

* Este artículo ha contado con la colaboración de María San Miguel.

> Una masa de cuerpos sobrepuestos, de la que formo parte, ocupa el proscenio del escenario. La comodidad es un concepto transitable que se ha olvidado durante el proceso creativo. Se abre la puerta de entrada y un aire frío llega desde el suelo. Quiero toser y aguantarlo me produce unos inconvenientes espasmos. Sientes la vibración de las pisadas, oyes los comentarios del público ocupando sus asientos. El tiempo pasa muy despacio. Pasa una eternidad entre la locución que indica que faltan cinco minutos para comenzar y la que indica que solo faltan tres. Me relajo, nos relajamos, respiramos de forma sincronizada y una voz conocida habla desde el margen del escenario. Lo que está a punto de suceder, es imprevisible. (Zarapico, 2021)

Esta investigación da testimonio desde la perspectiva de dirección y del elenco que intervino en el montaje. Se aporta en primera persona las vicisitudes entre la búsqueda a través de técnicas teatrales del contenido de la obra y del proceso de dramaturgia, que se llevaron a cabo derivados de la experiencia adquirida en los ensayos y entrevistas realizadas al elenco de forma directa. Una forma de trabajar pionera en España, pues si bien existen compañías y proyectos de teatro documental en nuestro país, como *Curva España* (2021) de la compañía *Chévere* o *Casa* (2021) de Lucía Miranda con la compañía *Cross Border Proyect* se han realizado desde una perspectiva diferente.

Por una parte, el proceso se inició dos años antes del estreno del espectáculo, con un taller de investigación albergado por el Centro Dramático Nacional dentro del proyecto Reto 2019, en donde un grupo de doce personas con y sin diversidad trabajó bajo las propuestas de María San Miguel que tenían dos líneas de acción. Por una parte, la búsqueda de respuestas e imágenes a varias preguntas en torno al sexo-violencia-discapacidad en forma de acción y dramaturgia física. Por otra, un proceso de entrevistas a los participantes del taller acerca de sus vivencias y experiencias en torno a la temática a tratar dónde cualquiera de las personas podía preguntar y compartir reflexiones.

Este proceso de investigación previo dio lugar a una dramaturgia física y a otra textual que serían la base de la que se partiría dos años después en la sala de ensayos para la creación del espectáculo.

La diferencia con otros montajes de teatro documental (incluidos los que la propia San Miguel ha llevado a cabo hasta ahora) radica, no solo en el proceso previo que no terminó con el taller de cuatro semanas en

julio de 2019 en el Centro Dramático Nacional, sino que continuó con la investigación académica y artística hasta la entrada en sala de ensayos casi dos años más tarde, en situar el juego, las relaciones, hallazgos y nuevas entrevistas que tuvieron lugar en los ensayos como una herramienta básica de creación del espectáculo. Es decir, el espectáculo se terminó de construir con los descubrimientos que tuvieron lugar cada día de trabajo hasta la apertura de sala al público. Entendiéndose el proceso de ensayos como documento vivo y base de la creación poética y estética.

A menudo, al realizarse trabajos artísticos con personas con discapacidad o con diversidad, la inclusión toma un carácter que a veces roza lo condescendiente. El arte, no solamente debe relacionarse con la rehabilitación de personas con discapacidades, sino que debe ser también un medio de comunicación de un colectivo que tiene muchas cosas que decir y acercar al resto de la sociedad, para así hacer ver que hay muchas más cosas que nos unen de las que nos separan.

Pero de ese prejuicio lastimero, como bien indican Vargas-Pineda y López-Hernández en su estudio de 2020, refiriéndose a creaciones artísticas denostadas por el simple hecho de haber sido realizadas o concebidas por personas con discapacidad, ha querido alejarse desde un primer instante este montaje. No se cuestionó en ningún momento la profesionalidad del elenco por su condición o diversidad. Desde dirección y equipo artístico se trabajó para que hubiera la correcta sinergia en el elenco y la escenografía se concibió para que hubiera una consciencia espacial y personal óptima. Cecilia Tocci (2020) defiende en un estudio sobre la importancia de crear profesión con personas vulnerables en este sentido:

> Estamos en condiciones de decir que todo es posible siempre y cuando se desarrolle con responsabilidad y compromiso. Conocer los diagnósticos es importante, claro que sí, pero, lejos de marcar un límite en sus potencialidades, son usados como base de trabajo. A la hora de generar un proyecto, quien dirige la puesta escénica tiene el mismo nivel de exigencia con todos los actores y actrices que lo integramos. (2020, pág. 36)

Sin embargo, en la sociedad actual, con el marco socioeconómico en el que vivimos, se limita directamente según la productividad del individuo, creando principalmente dos tipos, individuos *productivos* e individuos *no productivos*, como bien se indica en «¿Discapacidad? Literatura,

teatro y cine hispánicos vistos desde los *disability studies*» Irene Troughton (2021, pág.90). Y aún en esta tesitura, demostrar que los cuerpos *no productivos* pueden tener una producción artística seria y competente sigue siendo un reto hoy en día. Y el mero hecho de plantearlo ya es un manifiesto subversivo. Como apunta Remedios Zafra (2019, pág.109):

> El arte, y en general toda práctica creativa que se considere libre, se vale de la fantasía para su hacer inspirado en el mundo pero que en algo modifica el mundo o propone otro mundo.

Y continúa un poco más adelante (2019, pág.111):

> Como herramienta política la fantasía interpela y permite al sujeto especular sobre su devenir, sobre lo posible, tantear y experimentar con otras formas subjetivas capaces de crear contagio y cambiar identidades. Quienes se dedican a la creación saben del poder de las pantallas, de la imagen y de la escritura para revertir temporalmente tantas ausencias y limitaciones. Tantos impulsos de transformación de mundos que nacen cuando por fin nos vemos también como ficciones y en ellas nos construimos de otras maneras.

1. La propuesta escénica

> Cada una de las esquinas, cada uno de los bordes, cada plataforma tratada, hace mella de alguna forma en mi cuerpo. A veces veo sangre en lugares por los que juraría que no he pasado. Podría no ser mía, pero es lo más probable. No sé si el público se está dando cuenta de estos cortes o de las cicatrices que ya se ven en mis piernas, pero no me importa. Ahora solo me importa seducirlos y luego solo me importará repelerlos, para finalmente lograr que esta distancia que nos separa sea igual a cero. Y cuando los tienes delante ya no hay tú o yo, no importa la desnudez o sobre quién esté el foco puesto. Es un espejo y tienes dos opciones: o lo miras o apartas la mirada. (Zarapico, 2021)

El elenco estaba compuesto de cinco actrices, dos con diversidad funcional y cuatro actores, tres de ellos con diversidad funcional. El espacio, como señala Susanne Hartwig en su artículo «Espacio(s) teatral(es)

y diversidad funcional» (2019), cambia en esencia por el mero hecho de haber personas con diferentes funcionalidades y esto se hace muy evidente en algunos aspectos. Sin embargo, la aparición de los elementos como las sillas o las escalinatas usadas, se llevó a cabo progresivamente, a medida que las sesiones de ensayo y creación avanzaban. Iban sucediendo así aportaciones escenográficas en aras de encontrar fines a propuestas específicas, que dieran servicio a las calidades diversas de movimiento del elenco y, al mismo tiempo, sirvieran para generar un espacio estético y de volúmenes.

Partir de cero no es partir de nada. Es partir del cuerpo y de la dimensión del mismo, de su relación con el espacio. Con un volumen y una cadencia específica, con un tipo de ocupación individual, formando también parte del todo que compone el elenco y la imaginación que hagamos desde nuestro potencial. «La imaginación no se controla, se puede estimular, pero no puede controlarse» expresan Carod, Mann y Quiroga (2019) en su estudio sobre teatro ciego, también respecto a la funcionalidad de profesionales con discapacidad visual. Pero dentro del propio trabajo del actor, diverso o normativo, nos encontramos con la misma libertad, que hace que crezca, paso a paso, el arco de movimientos expresivos.

El espacio no está vacío, sino que lo ocupan los cuerpos, ya sea parcial o totalmente, ya sea de forma equilibrada o desequilibrada. Dentro de la búsqueda inicial, se exploraron diversas formas de ocupar el espacio, a diferentes niveles y con diferentes cadencias. Vivir en una forma extra-normática, saliendo de esa prejuiciosa normalidad del cuerpo, lleva a los actores con discapacidad a usar técnicas extra-cotidianas (Barba, 2007, pág. 15) para adaptarse a lo que su propia imaginación le pide corporalmente. Pero esto no solo forma parte del elenco diverso, sino que se extiende a los cuerpos «normativos», para relacionarse entre todos, sin pensar en limitaciones o adquirir un protagonismo por simple agravo comparativo.

Cuando, desde la perspectiva de la dirección, se aprecia la unicidad como elenco, en contraposición a la individualidad, donde se estima el avance del trabajo y cuando se empiezan a añadir elementos escenográficos. Estos, principalmente, ya se encontraban en el espacio donde se realizaban los ensayos (Sala de ensayos del Centro Dramático Nacional, sita en Calle de Almendrales, 41, 28026 Madrid). Se trataba de elementos muy sencillos: tres sillas, dos bancos bajos alargados y dos

tarimas de metro con veinte centímetros, para jugar con las alturas. Una escenografía minimalista, buscada así por el equipo artístico y dirección para dar protagonismo al cuerpo.

La relevancia del cuerpo hace que aparezcan las evoluciones de la mente del espectador que, al ver movimientos físicos y expresiones emocionales, activa partes de su cerebro simpático, produciéndose también un «contagio emocional». Incluso neurocientíficos respetados, indican que «al igual que la hipnosis, ver un drama en directo induce una sutil alteración de la conciencia que permite disociar componentes de la conducta.» (Metz-Lutz, et al. 2010, pág. 9). Un cambio en la perspectiva del cerebro del espectador, que se incluye y adhiere a la acción escénica.

Pero el detonante del factor revolucionario es el ver y oír cuerpos divergentes de la normativa, que hacen que la empatía sea diferente, incómoda, fulminante. Este sutil cambio hace que todo adquiera un nuevo carácter: el movimiento, la palabra, el ritmo y la cadencia son distintos. Desde la escena se ejecutan movimientos diferentes, no jugados desde la parodia o la imitación, sino desde la verdad compleja de la diversidad. Y esto es lo que provoca reacción con la precognición del público.

La escenografía y el atrezo se montaron tres días antes del estreno de la función, dando el tiempo suficiente para que el elenco consiguiera adaptarse a ella, aportando elementos estéticos al material usado en los ensayos. Sin embargo, algunos actores y actrices sufrieron quemaduras y cortes en manos, piernas y pies, debido al material utilizado. El material de metacrilato cuadriculado se incorporó al proceso con la intención de dejar marcas en la piel, entendiendo el sexo como un espacio de disfrute que deja una huella física en los cuerpos. Una huella que suele ser violenta y que en este concreto no se relaciona con la ausencia del consentimiento, sino con el encuentro entre los cuerpos y las formas de poner en práctica su deseo. Los límites del teatro vuelven a estar en escena con un recurso al Teatro de la crueldad, que Juanes (2005) interpreta como «[el] grito, la crueldad, el suceso radical, el delirio, la sangre y la herida, no forjan una pieza de granito ni una instantaneidad perdurable. Es el tiempo de la finitud» (pág. 206) pues actores y actrices, en un acuerdo tácito (aunque externamente controlado), añaden a su proceso estas magulladuras. Hecho que también incide en el espectador, pues al romper el tipo de convenciones del teatro al uso, produce un distanciamiento sutil, con el goce que recibe en momentos concretos.

La escenificación de la violencia, tanto de género hacia la mujer como social hacia los cuerpos no normativos, está presente y se acentúa con esta puesta en escena. Como en otras obras, como la analizada por Blanco (2017), la escenificación de la violencia es siempre polémica, pero precisamente esto es lo importante, pues:

> ...posee voz y vida propia y que hoy sigue teniendo algo para decir, más allá del juicio crítico, de los designios del artista e incluso de la percepción de los espectadores, pues, en última instancia, ninguno de ellos es depositario de su sentido último. (pás. 47-48)

De esta forma se creó un espacio activo, que se completó con propuestas visuales incorporadas en una pantalla convexa a tres metros del suelo escénico, en la que aparecían momentos escogidos por el equipo de dirección y artístico así como la proyección de imágenes en vídeo a tiempo real, un instrumento, poderoso por su inmediatez, que carga la escena, pues a nivel interno, el público ve otro medio sumándose a la acción de seguir contando la historia y aporta por el dinamismo empleado y un sentido de hiperrealidad que amplifican algunos de los sucesos que tienen lugar en escena. Tal como Julia Nawrot (2019) explica en su artículo, referente a *Situation Room* del colectivo Rimini Protokol (2018), que utiliza también medios digitales, «los dispositivos digitales pueden ampliar y profundizar la experiencia de los asistentes, situando el espectáculo en una red muy extensa de significados» (pág. 11).

2. La búsqueda y el proceso creativo inicial

Puedo considerar insaciable la sed de conocimiento de algunos. O quizás sea el afán de exploración de otros. No sé si yo soy así, lo ignoro y no me importa. Pero en este momento de la función y a riesgo de salir de la concentración del momento, noto el salto cualitativo que he dado. Yo, cojo, con falta de equilibrio por la sordera, con debilidad muscular, debido todo a la enfermedad que sufro. Me doy cuenta de estar haciendo movimientos complejos, enfocados, algunos, incluso limpios. Sigo siendo el mismo, pero no. Y me parece una proeza. Y lo veo en los otros miembros del elenco. Y me parecen dos proezas. Siento entre mi

diafragma y mi abdomen algo cálido y tengo algo por seguro. Esto es la libertad. (Zarapico, 2021)

El teatro documental, se puede hacer desde varias perspectivas. No solo está la definición de mediados del siglo XX, por parte algunos autores, lo enmarca en un contexto en el cual no cabe la ficción y está acotado a la información y denuncia política y social en un periodo concreto (Portillo y Casado, 1988, pág. 147). Hay formas más libres de acercarse a este tipo de teatro y no por ello menos fidedigna u objetiva. Otros autores, como José Romera Castillo (2017, pág.25), creen, de hecho, en la necesaria intervención para permitir al autor dar diferentes puntos de vista sobre un hecho.

Recoger la experiencia del elenco fue una de las partes del proceso de *Y llegar hasta la luna*, que se recogió en formato audiovisual para su análisis y posterior edición de los textos que se utilizaron en el montaje final. El proceso fue sencillo, en varias sesiones, mientras el elenco entero participaba de alguno de los ejercicios, se seleccionaba a una persona que contaba una historia a raíz de una batería de preguntas generales y otras individuales. La sencillez del proceso no influyó en que los resultados de algunas de las entrevistas al elenco fueran sobrecogedores en dos aspectos unificados: la violencia de género y su mayor incidencia en los cuerpos no normativos.

Un estudio realizado por la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género (2020) reporta que «[l]os resultados de esta encuesta han mostrado que, sobre la muestra de 155 participantes, el 71% ha sufrido algún tipo violencia de género en algún momento de su vida...» (pág. 96), un índice demoledor y que obliga a su debido análisis.

Esta obra da testimonio directo de abusos a personas, con y sin diversidad, pero la mayor incidencia es evidente tanto en el género como en la vulnerabilidad implícita que lleva tener algún tipo de discapacidad. Algo que Carvalho (2018) explica muy bien en su artículo respecto a la violencia ejercida sobre mujeres con discapacidad:

> Las mujeres con discapacidad experimentan un riesgo específico frente a la violencia sexual, derivado de la percepción negativa del agresor y de la sociedad sobre las mujeres con discapacidad, y entender que ellas no son, en sí mismas, más susceptibles o vulnerables a la violencia sexual permite enfocar el problema en el marco de la igualdad y la no

> discriminación y centrar las acciones de combate a la violencia sexual en el agresor, sin culpabilizar la víctima o revictimizarla. (pág. 23)

La posterior puesta en escena, lleva un trabajo de dramaturgia, que llevó a ficcionar algunas partes del texto, manteniendo la esencia del mismo, favoreciendo la teatralidad y la estética de la propuesta. También se intercambiaron algunos de ellos, entre los que los reportaron y los que no, para facilitar una consciencia global de los mismos.

Pero el mayor y más cuidado referente del montaje es el cuerpo. A medida que el elenco ensayaba, la directora proponía y los cuerpos, en su individual diversidad, respondían con sus herramientas, a veces llegando a un límite inexplorado por estos. El empoderamiento que estudian Delgado y Denisse (2017) en jóvenes con discapacidades que participan en artes escénicas es una realidad inclusiva. Pero este empoderamiento se da también en otros rangos de edad, no es exclusivo de la juventud y es extrapolable a los cuerpos normativos, pues la sensación de superación se transmite entre los individuos conforme se van superando los egos y los integrantes pasan a ser un ente escénico unitario.

Precisamente esta última diatriba, la superación del individuo para integrarse en un ente coral, que respira y reacciona al unísono, es la que se trabajó con mayor intensidad. Se usaron diferentes técnicas especializadas para conseguir movimientos libres e intuitivos y para liberar espacios de espontaneidad (que son intrínsecos a nuestro nacimiento, pero que se van coartando a medida que crecen nuestros prejuicios).

Una de ellas parte de la idea de que hay que tener un estricto conocimiento de los conceptos de oposición y alternativa, equilibrio, desequilibrio, compensación, acción y reacción (Lecoq, 2010, pág. 41) y de que es necesario trabajarlo en grupo repetitivamente para crear una disciplina automatizada. Este tipo de trabajo actoral se realizó en unos momentos a través de la danza (totalmente libre) y en otros momentos a través del movimiento, con premisas sobre su calidad, su ritmo y su intensidad. Naranjo Velásquez (2017), en su artículo sobre el método de trabajo de Lecoq, indica algo que surgió prístinamente, de forma muy natural, pero muy premeditada: «Otra característica fundamental que se le da al juego y a la improvisación, es que permite situar al actor en una cierta distancia del personaje, no permite la fusión emocional y, finalmente, el actor juega con el personaje» (pág. 76).

Los matices que esto permite son infinitos, pues el juego surge para crear indefinidamente hasta que se agota. Este juego escénico permite la posibilidad en la que las limitaciones sean superadas e, incluso, puedan utilizarse ayudando a la creación. Conocer límites y explorar diferentes caminos es lo que permite el crecimiento tanto personal como grupal. Esta andadura fue la utilizada durante el proceso de búsqueda-ensayos hasta encontrar lugares comunes, lo que derivó en la fijación de momentos, de los cuales se extrajo la definitiva obra que se presentó a público el siete de abril de 2021.

Según algunos productores, podría establecerse una norma en las producciones teatrales, que sigue un patrón de búsqueda de un texto, del director, del elenco, de fondos, de un lugar de estreno, de estudio y análisis de los personajes, de ensayo y producción de escenografía y de producción (utilería, vestuario, luces, etc.) y finalmente representación, condensando obras como la guía de producción de Carver (2012), que es un referente de la producción moderna de teatro y demuestra su funcionalidad.

Sin embargo, este montaje no está abocado a este tipo de praxis del espectáculo al uso, ni por su contenido, ni por su modo productivo, dando un resultado diferente, aunque dentro de los cánones para ser representado y que el público pueda disfrutarlo. Está más relacionado con lo que se denomina creación contemporánea, entendida como creación de teatro postdramática, al haber sido producto de la exploración y experimentación corporal, no de un texto prefijado.

3. Experiencia en escena

> Durante toda la representación he visto evolucionar al público. Sus gestos, muecas, movimientos, un carraspeo incómodo y una risa que no todos han considerado en el lugar adecuado. Se han sorprendido, se han preocupado, se han soltado y se han crispado. Me siento responsable de todo lo que les ha ocurrido a través de todo lo que me ha pasado. De lo que nos ha pasado a lo largo de este viaje, pues me siento parte de un todo, que no sé muy bien cómo explicar. Estas evoluciones que hemos apoyado, que hemos soportado desde el escenario, han calado en la audiencia. Y lo noto, de forma muy natural. Y ahora, cara a cara con todos, veo una gran mayoría que aplaude, unos con más y otros con

> menos ganas. Y también a los que no lo hacen, a los que considero imprescindibles, pues son la imagen de que han pasado cosas que no puedo controlar. Y ellos tampoco. Revolución no es un concepto abstracto, es una realidad objetiva. (Zarapico, 2021)

Este montaje y representación se llevaron a cabo partiendo de las siguientes cuestiones:

> ¿El sexo continúa siendo un tabú? ¿Cómo son las relaciones sexuales contemporáneas? ¿Nos preguntamos por el disfrute del Otro? ¿Se prioriza una forma de relacionarse, de estructurar el deseo? ¿Somos capaces de superar los patrones que ha establecido el patriarcado en cuanto al sexo? ¿Lo practicamos realmente con libertad? ¿Experimentamos deseo, amor, consumo? ¿Qué relación tiene el sexo con la violencia? ¿Cómo de acostumbradas estamos a sufrir sexo no consentido o deseado y que esto forme parte de la cotidianidad de las relaciones sexuales? Y el porno, ¿qué lugar ocupa en nuestros deseos, fantasías y relaciones? ¿Hablamos y compartimos libremente y del mismo modo los hombres y las mujeres nuestra relación íntima con el sexo y con todo lo que le rodea? ¿Cómo afecta una diversidad funcional física o intelectual a la relación con la sexualidad y al desarrollo de la misma? ¿Qué ocurre con los cuerpos diversos que desplazamos a los márgenes? (San Miguel, 2021)

Preguntas que no surgen para ser respondidas, sino para reflexionar sobre ellas una vez visto el montaje. Esto permite una nueva perspectiva, al ser testigo de la interrelación de cuerpos diversos, en diferentes situaciones, con diferentes lecturas. Perspectiva que conviene revisar con frecuencia, para no caer siempre en los mismos y anquilosados clichés.

La visión desde la escena permitía ver la reacción del público. Así, se evidenciaba la incomodidad que se movía incesantemente en sus asientos durante la primera parte de la representación. Como puede verse en artículos como el de García-Pascual (2017), hay un conjunto significativo de montajes destinados interpelar al público sobre temas peliagudos, como la respuesta a la trata de blancas en su caso.

La diferencia latente de *Y llegar hasta la luna* es que no pide una respuesta explícita del público, sino que se le ofrece la posibilidad de contemplar aspectos quizás desconocidos, como la sexualidad de personas

diversas corporalmente en los albores de la puesta en escena. De hecho, esta calidad de público transeúnte también se observa desde escena, pues esta primera parte del espectáculo, centrada en el descubrimiento del cuerpo propio de los demás, en aras del placer, irrumpe en esa visible incomodidad, que va poco a poco siendo aceptada hasta casi desaparecer.

Sin embargo, el primer giro del guion viene de manos de la violencia. Cuando irrumpe el primer texto hablando explícitamente de violencia, el ambiente seductor y acalorado que se ha ido creando anteriormente desaparece al instante, y una tensión ambiental surge en el público asistente. La violencia de género está siendo objeto de denuncia en el universo teatral de un tiempo a esta parte y artículos como el de Maribel Martínez-López lo evidencian y reflexionan sobre su necesidad:

> Reconocer el problema es el principio de la solución y las obras mencionadas son muestras de un teatro comprometido desde el que se abre un campo de debate que quiere llevar a la tan necesaria acción. Los textos no dan soluciones para erradicar el problema, pero cumplen su objetivo de concienciar sobre su existencia y gravedad y provocar la reflexión, resultando ejemplos positivos del teatro como instrumento educativo al servicio de la sociedad. (2018, pág. 55).

Porque estas violencias son sufridas por colectivos que han sido objeto de una violencia sistematizada, tanto física como cultural. Por un lado, por condición de género, hay establecidas desigualdades y jerarquías con una fuerza cultural que comprende miles de años en la sociedad, que poco a poco se va revisando, pero que aún está teniendo multitud de obstáculos. La puesta en escena del testimonio en primera persona de mujeres que sufren violencia supone un ejemplo de revolución cultural inherente a esta obra. Por otro lado, encontramos la violencia que se ejerce sobre personas con discapacidades. Cabe aquí mencionar el estudio realizado por Acosta y Sierra en el que constatan el sentido cultural de este tipo de violencia, desde las instituciones más primarias:

> Sobre la violencia cultural, resaltamos una clara materialización en las ideologías y representaciones acerca de la discapacidad que legitiman y dan explicaciones a las violencias directas, como los golpes y las burlas, y a las violencias estructurales, fundamentadas desde la ignorancia y el

> temor al aprendizaje de las personas con discapacidad, hasta asuntos relacionados con la infantilización de la población y la visión restringida de su participación en el territorio escolar. Quedó contrastado que, a pesar del esfuerzo, dedicación, compromiso de la institución con la discapacidad, el lugar simbólico de los estudiantes aún se encuentra rezagado, ante lo que se busca disimular con la disminución de los hechos a través del lenguaje, elementos que quedan entre comillas. (2020, pág. 123).

Y por supuesto, la doble vulnerabilidad, recogida anteriormente, que supone la de ser mujer y tener alguna discapacidad. Algo que es necesario poner encima de la mesa, pues la violencia que sufren las mujeres con discapacidad, no es solo un número, sino algo que nos atañe a todos como sociedad. Se trata de una discriminación múltiple, ejercida sobre miembros de una vulnerabilidad acuciada y que, hasta hace no tanto tiempo, ha sido tolerada por el sistema, que plácidamente miraba hacia otra parte.

Otra importante carga, presente en toda la obra, pero más evidente en su tramo final, es el reclamo del espacio que el elenco, en su diversidad, sintetiza en acciones concretas. Una pretensión que aspira a «... (des)biologizar el cuerpo, (des)naturalizar el funcionamiento y (de)construir lo normativo.», como propone Rodríguez y Sánchez (2018, pág. 209), se usan para señalar las lacras que deben ser enfrentadas para bien de nuestra sociedad. Igualmente, en el citado artículo, también se señala que una de las barreras por romper es la órbita sexual, pues actualmente está acotada a los cuerpos normativos y existe un pacto de silencio en torno a los que no lo son.

Esta realidad ha sido perpetuada durante demasiado tiempo en nuestra sociedad, partiendo de la vergüenza endémica de los padres con hijos con diversidades y alimentada por la estigmatización de las propias personas con discapacidad. El mostrar cuerpos desnudos de mujeres durante la entrada del público refleja comportamientos abiertamente machistas, aunque estos no representen ningún tipo de insinuación sexual, pues están en el sentido más neutro posible y su significado no tiene ninguna carga erótica. Este tipo de comportamiento ya ha sido estudiado en otras circunstancias, como en el artículo *«Poner el cuerpo» en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos* de Mónica Tarducci, pero no por ello deja de ser menos violento. En

un estudio sobre el acoso en la universidad de Hidalgo (México), Rosa María Huerta concluye:

> Los y las participantes reconocen que dentro de las aulas universitarias acontecen situaciones de hostigamiento sexual por parte de los docentes, a través de las miradas lascivas que dirigen hacia las alumnas. Esta dinámica disciplina la manera en que deben insertarse los cuerpos de las mujeres en el espacio público: como objetos de escrutinio. Esas injusticias coaccionan en ellas actitudes de sumisión y limitación de movimientos dentro del espacio áulico, así como en su libertad de expresión a través de su vestimenta, lo que perjudica su bienestar, porque las miradas lascivas logran la exclusión simbólica de las jóvenes en el contexto académico.

Los participantes de ambos sexos manifiestan indignación y rechazo ante esta situación, mas no lo enuncian en términos de derechos humanos. Tampoco confrontan al docente hostigador por temor a represalias. Así, los dominados contribuyen a naturalizar su subordinación al atestiguar y convertirse en objetos de violencia simbólica; legitiman la exclusión de las jóvenes a estudiar en condiciones de igualdad. (2020, pág.16)

Los hombres con posición privilegiada sienten la libertad de cosificar a las alumnas, convertirlas en objetos. Esto indigna a la mayoría, pero no se tiene una conciencia como sociedad, del impacto del buso de poder ejercido. Y esto sucede en cada estrato social, en toda relación. Porque la fuerza violenta que ejerce una simple mirada cargada de lascivia influye también en las personas que están realizando su trabajo de forma profesional, pues debemos tener en cuenta que realmente el acoso (y más concretamente el acoso a la mujer) consiste en «...cualquier conducta intrusiva e indeseada practicada contra los sujetos de sexo femenino.», como bien señala Rocío Pérez (2012, pág.207). Para ello surge también esta obra, como denuncia de un yugo que oprime a todos en general y a la mujer en particular, de una forma sistemática.

Reivindicar un espacio lúdico, donde sexo o condición no tienen peso, donde se da valor a la valentía de hablar y de compartir experiencias y donde se busca la belleza del fondo, independientemente de la forma, es algo revolucionario. Una revolución que surge desde dentro, que inmola muros de ignorancia y que no busca complacer, sino aceptar. Un gesto hacia la aceptación real, pues no solo se trata de aceptarse a uno mismo,

sino de aceptarnos como sociedad. Una sociedad que se compone de personas diversas, con los mismos derechos y deberes, independientemente de su sexo, de su condición.

Desde la compañía, sabemos que este es un gesto simple. Un pequeño empujón, un aliento hacia la verdadera inclusión. Pero son estos gestos los que son especialmente necesarios. La dicotomía a la que Amores y Moya (2018) se refieren en su artículo sobre la creatividad corporal, entre cuerpos saludables y deficientes, no es sino el más claro representante de una sociedad que quiere diferenciar entre miembros productivos y miembros no productivos de la forma más rápida posible, según los intereses del sistema capitalista. Sin plantearse los propios derechos humanos, ni alternativas al respecto. Una fórmula que, sin entrar en la índole moral, es totalmente contraproducente, pues aun tratándose de una búsqueda del sesgo por cuestiones productivas, deja de lado el valor de otro tipo de productividad que también puede generar beneficios (tanto económicos como culturales). Y esto, aunque pueda parecer conveniente en primera instancia, lo único que consigue es desechar un valor intrínseco en aras de la rápida obtención de beneficios, característica del neoliberalismo.

Con esta perspectiva, este montaje dirigido por María San Miguel comienza su andadura en la escena contemporánea. Es una tarea titánica hacer sitio en la cartelera a una obra de este calibre, con esta profundidad, pero ninguna obra de calado está libre de obstáculos.

Durante siete días (del 5 al 11 de abril de 2021), dos de pase general con público y cinco de actuaciones, se representó en el Centro Dramático Nacional. Las entradas se agotaron dos semanas antes del estreno y las críticas en los medios de comunicación fueron un éxito, como la de Sol Salama en *ElDiario.es*:

> Y pienso que necesitamos que esta obra se prolongue, y pienso que ojalá los institutos pudiesen traer a todos los cursos de bachillerato a verla. Pienso también en todos los hombres que deberían asistir para entender el significado de un no; en cuántas veces no nos hemos atrevido a nombrar los hechos porque hemos sentido culpa, culpa, culpa. Pero sí, era una violación, porque «Me obligó a chuparle la polla y yo no quería». Necesitamos que muchas cabezas exploten, y el teatro, el buen teatro, consigue eso. (2021)

Ahora, con el impulso que esto da, esperamos que siga removiendo conciencias, agitando corazones e inspirando a otros creadores durante mucho tiempo. Pero no hemos de olvidar que el teatro comprometido es difícil de mover. Sobre todo, en una sociedad que sigue pautas respecto a los mensajes más comprometidos.

4. Conclusiones

A título conclusivo, deben señalarse cuestiones generadas por el proceso y puesta en escena del espectáculo:

Por una parte, el montaje contribuye a la necesidad que aún hoy existe de dar credibilidad al tipo de proceso creativo que implica el teatro documental y la concepción corporal como motor para explorar las experiencias aportadas. Aunque hay un resurgir del teatro corporal en estos tiempos, el tratar de unificar este tipo de disciplinas (el teatro corporal y el teatro documental) es complicado. Siempre se asocia el teatro documental con la recopilación de textos y su puesta en escena. La gran diferencia aquí radica en el camino escogido, la infinitud de posibilidades de movimiento de los cuerpos que, si bien se combina con la palabra, es el protagonista supremo en este montaje. La dramaturgia física se sitúa aquí por encima de la textual.

Los aspectos relacionados con la violencia, tanto de género como contra las personas con diversidad, toman un carácter protagonista durante el espectáculo, como en los monólogos sobre abuso y violación que se exponen o las interpelaciones entre miembros del elenco posicionándose ante estos. Esto no solo afecta a la trama del mismo, sino que insta a los asistentes a realizar una introspección no solo en el momento de verlo en escena, sino vuelve a plantearse tras la función, al tomar consciencia de que es un conflicto en marcha. Así, se produce un cambio en las perspectivas, que en muchos casos incide en una incomodidad que se percibe en momentos concretos.

También debe hablarse de la relación de los cuerpos consigo mismos. Existe una corriente de autoaceptación, de rechazo a conceptos como la gordofobia, el empoderamiento de los cuerpos no normativos, otras vías de aceptación y de búsqueda de la empatía, muy loables. Pero aceptar la diversidad no debe confundirse con exigir que a cada individuo le tenga que gustar su cuerpo. Por ello, el último monólogo de la obra profundiza

en la enfermedad y la aceptación, no como algo positivo, sino en el caso de aceptar conceptos negativos. Lo cual es igual de importante.

El viaje que realiza el público asistente es doble. Tiene una primera jornada que comienza junto con la obra. Siente los cuerpos, oye al elenco, acepta, repulsa, ríe y llora. Este proceso sensorial/emocional, es individual y único para cada uno de ellos. Pero quizás la que importe sea la segunda jornada, esa que se da cuando el espectador lleva a su mundo lo que ha reflexionado sobre el montaje. Esta es la parte colectiva y la que se pretende fomentar: inclusión real, igualdad total; una revolución en marcha.

5. Obras citadas

Acosta Daza, Diego Fernando, & Sierra Forero, Lay Tatiana (2020). *La normalidad entre comillas: estudio de las violencias escolares en estudiantes con discapacidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Doi: http://hdl.handle.net/20.500.11907/2703

Barba, Eugenio, & Savarese, Nicola. (2007). *El arte secreto del actor*. Bilbao: Artezblai.

Blanco, M. (2017). Polémicas en torno a la representación de la violencia en el teatro: Blasted de Sarah Kane. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (34), 39-49.

Bergua Amores, José Ángel., & Moya, Laura. (2018). Creatividad corporal. Perspectivismo y movimiento crip. Imagonautas. *Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales* (10), 29-50. http://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/index

Carod, Natalia Ailén, Mann, Sydney, & Quiroga Branda, Jorgelina (2019). La construcción de espacio escénico en teatro ciego. En *IV Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP)*, 22 y 23 de agosto de 2019. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83868

Cavalcante, Alana Micaelle (2018). Discriminación Interseccional: Concepto Y Consecuencias En La Incidencia De Violencia Sexual Contra Mujeres Con Discapacidad. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, *7* (diciembre), 5-25. https://doi.org/10.15366/jfgws2018.7.002

Carver, Rita. (2012). *Stagecraft fundamentals: a guide and reference for theatrical production*. Nueva York: Routledge.

Delgado, Melvin., & Humm-Delgado, Denise (2017). Las artes escénicas y el empoderamiento de jóvenes discapacitados. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (30), 111-126. DOI: https://doi.org/10. SE7179/PSRI_2017.30.08

Federación de Mujeres Progresistas (2020). *Mujer, discapacidad y violencia de género.* España: Ministerio de Igualdad.

Hartwig Susane (2017). Teatro español de las últimas décadas ante la prostitución y la trata de mujeres con fines de explotación sexual. En Raquel García-Pascual *Ser y deber ser* (págs. 127-144). Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. https://doi.org/10.31819/9783954875948-008

Hartwig, Susanne (2019). Espacio(s) teatral(es) Y Diversidad Funcional. *Revista De Literatura* 81 (161), 57-76. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.003

Huerta Mata, Rosa María (2020). Miradas lascivas, violencia contra las estudiantes universitarias. México: *Región y sociedad*, 32. https://doi.org/10.22198/rys2020/32/1285

Juanes, Jorge (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 189-206.

Lecoq, Jaques (2010). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

Martínez-López, Maribel. (2018). La violencia de género en el teatro español de denuncia: Acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos. *Roczniki Humanistyczne*, 66(5), 37-58. DOI: http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66

Metz-Lutz, Marie Noelle, et al. (2010). What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching?. *Frontiers in human neuroscience*, 4, art. 59 https://doi.org/10.3389/fnhum.2010.00059

Nawrot, Julia (2019). *Las tecnologías digitales en el teatro:«situation romos» de Rimini Protokoll. Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 321-333.
URL: http://hdl.handle.net/10017/39951

Pérez Guardo, Rocío (2012). Las limitaciones en la cuantificación del acoso sexual laboral en España. Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social, 12(2), 0199-219.

PORTILLO, RAFAEL & CASADO, JESÚS (1988). *Abecedario del teatro*.Madrid: Centro de Documentación Teatral.

RODRÍGUEZ, JESÚS MUYOR, & SÁNCHEZ, JOSÉ FRANCISCO ALONSO (2018). Cuerpos disidentes y diversidad funcional: lo sexual como espacio de activación socio-política. *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales*, 5(9), 207-226. http://revistas.uncuyo.edu.ar/ojs3/index.php/millca-digital/article/view/1360

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum.

SALAMA, SOL (2021). Publicado en ElDiario.es https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/llegar-luna-traves-deseo-sexo-violencia_129_7464538.html

SAN MIGUEL, MARÍA (10 de junio de 2021) Y llegar hasta la luna. Programa de mano. https://dramatico.mcu.es/evento/y-llegar-hasta-la-luna/

TARDUCCI, MÓNICA (2017). «Poner el cuerpo» en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos. cadernos pagu.

TOCCI, CECILIA (2020). El teatro como espacio de inclusión laboral de las personas con discapacidades. *El Anzuelo*, 2, págs. 31-35. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/97528

TROUGHTON, IRENE ALCUBILLA (2021). La mirada obscena: representación del «cuerpo vulnerable» en Angélica Liddell y Elena Córdoba. Bern: *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, 89-105. https://doi.org/10.3726/b14456

VARGAS-PINEDA, DIANA R. & LÓPEZ-HERNÁNDEZ, ORLANDO (2020). Experiencias de artistas con discapacidad frente a la promoción de la inclusión social. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 32(1), 31-44. https://doi.org/10.5209/aris.60622

VELÁSQUEZ, SERGIO NARANJO (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: estudio desde la óptica de la antropología teatral de Eugenio Barba. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 11, 57-80.

ZAFRA, REMEDIOS (2019). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

ZARAPICO, JAVIER (2021). Diario de trabajo. Documento inédito.

DEL RADIOTEATRO A LA FICCIÓN SONORA DE RNE EN 2021: *LOS SANTOS INOCENTES, LA REINA MUERTA Y VENTAJAS DE VIAJAR EN TREN*

FROM RADIO DRAMA TO RNE'S SOUND FICTION IN 2021; LOS SANTOS INOCENTES, LA REINA MUERTA Y VENTAJAS DE VIAJAR EN TREN

Sergio Toyos
(yosoysergiotoyos@gmail.com)
https://orcid.org/ 0000-0002-9060-3491

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Desde sus orígenes, la producción de ficción radiofónica en España ha pasado por distintas etapas. Tras un periodo de decadencia, ha comenzado en 2013 un resurgir del género apreciable en el aumento de contenidos dramáticos disponibles y en la aparición de nuevas plataformas de difusión en línea. Radio Nacional de España sigue apostando por formatos como el radioteatro, pero lo hace definiéndolo como ficción sonora. Los márgenes entre estos términos son ambiguos, ya que no todos los expertos los definen del mismo modo. Mientras unos opinan que la diferencia está en el uso del narrador, otros señalan la periodicidad de la emisión o la presencia de público. Este artículo analiza las posiciones de estos teóricos y reflexiona sobre los límites del radioteatro basándose en los programas de ficción emitidos en la radio pública española durante 2021: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*[1].

Palabras Clave: Radioteatro, Ficción sonora en RNE, *La reina muerta*, *Los santos inocentes*, *Ventajas de viajar en tren*.

Abstract: Since its origins, the production of radio drama in Spain has gone through different stages. After a period of decline, a resurgence of the genre began in 2013, noticeable in the increase of available dramatic content and in the appearance of new online broadcasting platforms. Radio Nacional de España continues to prefer formats such as radio drama, but it does so by defining it as sound fiction. The nuances between these terms are ambiguous, whilst some experts point out that the difference lies in the use of the narrator, others focus on the frequency of the broadcast or the presence of an audience. This article discusses the positions of these theorists and reflects on the limits of radio drama based on the fiction programs broadcasted on Spanish public radio during 2021: *Los santos inocentes*, *La reina muerta and Ventajas de viajar en tren*.

Key Words: Radio drama, Sound fiction in RNE, *La reina muerta*, *Los santos inocentes*, *Ventajas de viajar en tren*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología y objetivos. 3. Historia del radioteatro español. 4. La resemantización y sus consecuencias. 5. Características del radioteatro. 6. Ficción sonora en el CDN. 7. Pódcast y radio a la carta. 8. Tres casos prácticos: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*. 9. Conclusiones. 10. Obras citadas. 11. Anexo (Entrevista a Beningo Moreno, director de ficción sonora de RNE). 12. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

SERGIO TOYOS nace en Oviedo en 1989. En 2007 se traslada a Madrid donde realiza sus estudios como bailarín profesional. Ha trabajado en espectáculos como *Hoy no me puedo levantar*, *Los 40 el musical*, *El último Jinete*, *The Hole 2*, *Muerte en el Nilo* o *Medias Puri*. Titulado en Dirección escénica y Dramaturgia en la RESAD, trabaja en el departamento creativo de la productora LETSGO, donde ha realizado proyectos como Tim Burton, *El Laberinto* o *Naturaleza Encendida*. Como director escénico

destacan *Qué fue de Carmela* y *Con los ojos cerrados,* por la que recibió el Premio ATI de Nueva York a Mejor Dirección Visitante. Como dramaturgo ha publicado *Urogallo de piedra* en la editorial Fundamentos y *Coparental para cual* en la editorial Antígona. Ha escrito para revistas como Primer Acto y Babar y ha creado e interpretado junto a David Blanco la pieza de danza contemporánea *Gochos*.

1. Introducción

El término radioteatro parece estar en una etapa de desaparición en España, aunque el fenómeno «alcanzó su mayor esplendor en los años 50 y 60, llegando a bautizar aquellas dos décadas como la edad de oro de la radio» (López y Olmedo, 2020, pág. 39).

Definiremos como objetivos principales del artículo determinar los límites que separan el radioteatro de la ficción sonora y analizar las características de *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, de Benigno Moreno y Alfonso Latorre, basándome en los datos obtenidos en el examen de los audiodramas. El presente trabajo tiene como objetivos secundarios comparar las diferencias de las ficciones radiofónicas realizadas por RNE en 2021 y divulgar el fenómeno en auge de la radio en España como dispositivo de difusión de creaciones.

2. Metodología y objetivos

A partir del estudio de la historia de los dramáticos en la radio española y la teoría difundida por parte de especialistas en el tema seguiremos el método de análisis cualitativo para identificar qué es el radioteatro y qué consecuencias tiene la resemantización del término para la relación entre el medio radiofónico y el teatral. A lo largo del presente trabajo hemos aplicado técnicas de investigación como la revisión bibliográfica, el análisis de contenido y la entrevista. Los apartados dedicados al conocimiento de la historia del radioteatro en España y sus características, así como los que tratan la relación del CDN con la ficción sonora y el significado de términos como pódcast o radio a la carta, se han redactado utilizando fuentes primarias, como los manuales y libros teóricos publicados por la crítica, procedentes del ámbito del periodismo.

Los tres programas analizados en este artículo: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, han sido seleccionados para su estudio por tratarse de las únicas ficciones sonoras emitidas en RNE durante el año 2021 creadas por el mismo equipo: Benigno Moreno en la dirección, Alfonso Latorre en la adaptación y Mayca Aguilera en la realización. Su examen se ha realizado a partir de la escucha de los contenidos en la página web de RNE y la lectura de sendos guiones, buscando en cada uno los mismos elementos, tal y como desarrollaremos

a continuación, para garantizar el equilibrio y la sistematicidad del análisis.

Por último, hemos realizado una entrevista a Benigno Moreno[2], director de Radio Nacional de España entre 2010 y 2012 y, actualmente, director de los contenidos de ficción sonora de RNE. Contar con él como fuente personal y autorizada nos resulta de gran pertinencia, ya que participó personalmente en el cambio terminológico estudiado y ha dirigido los tres programas que hemos seleccionado para su análisis.

3. Historia del radioteatro español

La primera emisión radiofónica en España tiene lugar «en septiembre de 1923, con Radio Ibérica» (Urrutia, 2004, pág. 43). Y en julio de 1924 se emitió en Radio Libertad por primera vez una obra dramática a través de las ondas. «El 14 de julio de ese año se puso en antena *El chiquillo*, de los Hermanos Álvarez Quintero» (Urrutia, 2004, pág. 44). Tras esta primera emisión, las retransmisiones de obras teatrales comenzaron a hacerse cada vez más comunes. Ángeles Afuera afirma en «La extinción del género dramático de la radio de la transición (1970-1980)» que «En los años 30 y hasta el comienzo de la Guerra Civil, la oferta de teatro de Unión Radio se extendió desde las grandes obras de autores clásicos (...) hasta las que llegaban procedentes de las vanguardias europeas» (López y Olmedo, 2020, pág. 41). Pero los receptores eran todavía demasiado caros para la clase media española. No fue hasta los años cuarenta cuando el radioteatro se convirtió en un fenómeno de masas debido, según Elena Ayuso, a razones políticas, sociales y económicas. Políticas porque el régimen de Franco impuso un monopolio informativo por el cual «solo Radio Nacional de España podía informar sobre la actualidad» (Ayuso, 2013, pág. 184) forzando al resto de emisoras a dedicarse a emitir programas de entretenimiento, como la música y la ficción dramática. Sociales, porque durante el franquismo el papel de la mujer volvió a verse relegado a la vida doméstica. «Como la mayoría de la población femenina no trabajaba, era ella quien permanecía en casa y quien tenía todas las facilidades para escuchar las emisiones de turno mientras realizaba las labores domésticas» (Ayuso, 2013, pág. 176). En el artículo «La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971)», Elena Ayuso afirma que las mujeres españolas, durante

los años 50, escuchaban principalmente radionovelas, teatro y consultorios femeninos. Las razones económicas vienen del cambio en el precio de los receptores radiofónicos:

> El 'desarrollismo' de los años sesenta fue otro factor principal: los aparatos de radio se abarataron y la mayoría de la población española (...) pudo disfrutar de la radio y tuvo acceso a ella gracias a esos precios más populares (Ayuso, 2013, pág. 184).

Radio Nacional y la SER se convierten durante los cincuenta y sesenta en la representación de la radio pública y la privada. Y aunque ambas se habían especializado en contenidos diferentes, como la información o el entretenimiento, también tenían programas muy similares que las hacían rivalizar, «Como el *Teatro del Aire* -en la SER- y el *Teatro Invisible* -en Radio Nacional-, en el apartado de radioteatro» (Barea, 1994, pág. 54). El programa *Teatro Invisible* nace en 1942 y está valorado como «uno de los espacios más célebres dedicados a la ficción en Radio Nacional de España» (Hernando, López y Gómez, 2020, pág. 114). Sus emisiones se mantendrán en antena hasta 1968 y hasta 1983 en Cataluña.

Parece entonces, a partir de lo citado anteriormente y según afirma Ángeles Afuera, que «El teatro estuvo presente desde el comienzo de la radio en España, y (...) reapareció tras la Guerra Civil, en cuanto la vida de las emisoras recuperó la normalidad» (López y Olmedo, 2020, pág. 41).

En poco tiempo y de forma contundente, los seriales radiofónicos ganaron en popularidad al teatro radiado. «La continuidad de una historia interpretada por una compañía estable de actores y bien realizada con música y efectos de sonido, atrapaba la atención de los oyentes y también de los anunciantes» (López y Olmedo, 2020, pág. 51). Pero, cuando a partir de los años setenta el uso de la televisión comienza a generalizarse en todos los hogares españoles, los patrocinios comienzan a abandonar la radio. En estos años todavía se pueden escuchar «seriales de éxito, pero ya se observan algunos síntomas de decadencia, especialmente ya que las firmas comerciales (...) comienzan a interesarse más por el medio televisivo» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 44).

Podría fijarse la década de 1970 como el inicio de la decadencia de los dramáticos en las ondas españolas. «A finales de los setenta y principios

de los ochenta comienzan a disolverse los cuadros escénicos de las emisoras y, con ellos, la producción dramática en la radio española» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 46). Aunque las ficciones radiadas no llegan a extinguirse del todo. «En 1976 comienza la emisión de una de las series de humor con más audiencia de la Ser: La Saga de los Porretas (sic), de Eduardo Vázquez, que se mantuvo doce años en antena» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 44). RNE siguió apostando también por la producción de dramatizaciones, aunque de forma muy esporádica, como *El viaje a ninguna parte*, de Fernán Gómez o *Las brujas de Madrid*, de Fernando Nieva. «Se apostó también por una ficción alternativa, con productos innovadores, como el contenedor *Tris, tras, tres*, que emitió Radio 3 desde 1981» (López y Olmedo, 2020, pág. 56). Entre las producciones de este programa destaca *Los herederos del tiempo*, de Federico Volpini, que ganó el Premio Italia en 1998.

Pasarán casi veinte años hasta que las dramatizaciones vuelvan a producirse de forma regular en la radio española. Miriam Rodríguez Pallares cree que es posible que «la iniciativa navideña de la Cadena SER, *Cuento de Navidad*, que apuesta por el radioteatro desde 2013 y emitida periódicamente todos los 25 de diciembre, pueda considerarse un resurgir de este género» (Rodríguez Pallares, 2017, pág. 92). Además de producciones concretas como esta, destaca la creación en junio de 2016 de Podium Podcast, un proyecto de la SER «que conjuga tecnología con innovación narrativa y reutilización de fondos de archivo» (Rodríguez Pallares, 2017, pág. 92).

4. La resemantización y sus consecuencias

Radio Nacional de España ha dejado de utilizar el vocablo radioteatro para referirse a las ficciones radiofónicas que produce anualmente. A su vez, una nueva acepción empieza a emerger, ficción sonora. ¿Son términos sinónimos? ¿Qué intención se esconde tras este cambio? Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini afirman en el artículo «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», que el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son. «Ficción sonora no dice lo que

es, no aporta información alguna sobre lo que ofrece. Ficción sonora no significa nada» (Ortiz y Volpini, 2017, pág. 17).

Según Virginia Guarinos, la confusión terminológica entre los estudiosos del medio radiofónico viene de largo. En su tesis doctoral *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible* explica que los vocablos teatro radiofónico, radiodrama, serial o radio novela se han utilizado como si fueran sinónimos «englobando dentro de teatro radiofónico todas las fórmulas ficcionales radiofónicas convencionales o históricas» (Guarinos, 1998, pág. 166). Federico Volpini y Miguel Ángel Ortiz también afirman que «Los profesionales y teóricos del medio no acaban de ponerse de acuerdo en un término unívoco para denominar los contenidos de ficción a través de las ondas, en Internet, o en espacios híbridos» (Ortiz y Volpini, 2017, págs. 16-17) y el teórico Armand Balsebre equipara en su libro *El lenguaje radiofónico* varias acepciones: «El radioteatro o radiodrama ha sido el género radiofónico que mejor ha desarrollado esa traducción sonora del mundo audiovisual» (Balsebre, 1994, pág. 14). La nomenclatura de este fenómeno ha estado envuelta en polémica desde su origen. Ya Gómez de la Serna se significó al respecto considerando que emitir obras teatrales a través de las ondas no debiera llamarse radioteatro por carecer de espectacularidad:

> No puede ser teatral lo que no es espectacular. El diálogo radiado excluye toda posibilidad de espectáculo y, no lo olvidemos, el teatro es, necesariamente, espectáculo literario... Nos encontramos ante un arte nuevo cuya evolución implica el estudio de procedimientos particulares, elige nuevas formas y técnica propia. De esto que, en cierto modo, resulta contraproducente la adaptación de obras teatrales al micrófono. (Ventín Pereira, 1987, págs. 66-67).

Por su parte, Podium Podcast también parece eludir la expresión radioteatro. Tras hacer una búsqueda en su página web solo aparecen cuatro entradas relacionadas y solo en dos de ellas se menciona explícitamente. Tenemos que buscar en la descripción de su primera emisión de *Cuento de navidad* para encontrar dicha mención en la que habla de recuperar la magia del radioteatro. Ni siquiera en la descripción de los archivos sonoros del programa *Teatros del Aire*, cuyo contenido eran adaptaciones al medio radiofónico de obras dramáticas, se menciona la palabra radioteatro. Encontramos de forma breve la siguiente descripción

«El departamento de documentación de la SER rescata las joyas del teatro radiado. Una selección de grandes adaptaciones que se llevaron a las ondas a lo largo de los años 50 y 60» (Podium Podcast, s.f.).

Como relevo a radioteatro aparece la acepción ficción sonora. Lo utiliza ya RNE en todas sus producciones ficcionales radiofónicas ya sean estas adaptaciones, como *Los santos Inocentes* (2021) o creaciones originales como *Magallanes, el viaje infinito* (2020) y emitidas de forma seriada, como *Trafalgar* (2022) o en una única emisión, como *La reina muerta* (2021), todas ellas realizadas por el equipo de ficción sonora de RNE; dirección de Benigno Moreno, guion de Alfonso Latorre y realización de Mayca Aguilera.

Si la palabra teatro, germen y origen del teatro radiofónico, se pone en crisis al mutar el término radioteatro por el de ficción sonora. ¿Dónde queda la dimensión escénica del fenómeno? Para Benigno Moreno, entre la ficción sonora y el teatro existen puntos en común, «como la voz que usan los actores para representar a los personajes, la interacción entre unos y otros y la música y efectos que pueden caracterizar la escena o el espacio». Sin embargo, también encuentra diferencias significativas: «en la ficción sonora el oyente construye todo el ambiente y el espacio, y cada oyente el suyo. En el teatro hay decorado y luces» que obligan a ubicar la acción en un lugar concreto.

El premio de teatro radiofónico Margarita Xirgu, organizado por RNE y Radio Exterior de España en colaboración con otras entidades como la Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID), la Fundación SGAE o la Fundación la Caixa, lleva sin ser convocado desde 2019. En ediciones anteriores, el galardón ha sido obtenido por el periodista y escritor Emilio López Verdú, la dramaturga Paz Palau y, en su última edición, número XXVII, el premio fue concedido a la novelista María Zaragoza por la obra *Un candidato para el fin del mundo*, disponible en la plataforma digital Play Radio, de RTVE. La desaparición de un galardón con una trayectoria y un alcance de esta categoría, dotado además de una importante cuantía económica, 10.000€ en su última edición, no es una buena noticia para los dramaturgos, guionistas y escritores que desean seguir investigando en este género.

Benigno Moreno afirma que hay intención de recuperar el galardón. «Es un problema de financiación del premio y se está trabajando para que se pueda volver a convocar».

A nivel autonómico la apuesta por mantener vivo el radioteatro aún persiste. En el País Vasco se ha convocado en 2021 la VI Edición del Concurso de Radio-Teatro Carlos Pérez Uralde. «Este concurso es una iniciativa del Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz en colaboración con Radio Vitoria-EITB y Laboral Kutxa. Su finalidad es impulsar la creación en el ámbito de las artes escénicas desde una particular perspectiva: el guion radiofónico» (Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2021). Los dos trabajos premiados, uno en español y otro en euskera tienen una dotación económica de 2.000 euros.

La relación entre el medio radiofónico y el teatral se hace evidente en este premio, ya que es un festival de teatro quien impulsa y convoca el concurso dando valor a este género artístico.

En 2021 nace un nuevo premio como ampliación de los Premios Ondas[3], creados en 1954. En su página web se puede encontrar la siguiente descripción:

> Prisa Audio y SER, en colaboración con Spotify, lanza la Primera Edición de los Premios Ondas Globales del Podcast (sic.) con el objetivo de dar visibilidad a la industria y reconocer la labor de sus profesionales. 15 galardones, divididos en tres secciones específicas, para proyectos nacionales e internacionales en español (Premios Ondas Globales del Podcast, s.f.).

El radioteatro no cuenta con ninguna categoría dentro de estos premios, aunque existen algunas que podrían acercársele, como mejor pódcast de ficción o mejor guion de pódcast. El concepto ficción sonora tampoco aparece en el título de ninguno de los galardones.

En la entrevista realizada a Benigno Moreno para la redacción de este artículo pudimos preguntarle cuál era su opinión al respecto de la resemantización del término:

> Descartamos todo lo que tuviera radio, ya que no solo se distribuían los audios por la radio, se emitían en tiempo real por satélite, telefonía, internet y, además, se depositaban en una web a la carta para que cualquiera lo pudiera escuchar. Por otro lado, tampoco hacemos teatro. El teatro es mucho más que lenguaje sonoro, es diseño escénico, movimiento, luces, etc. La esencia de nuestro trabajo es contar historias

> inventadas (algo ancestral en el hombre) pero hacerlo solo con sonido por eso nos inventamos el nombre de Ficción sonora.

Añadió, también, que no entendía la inexactitud de la que hablan Volpini y Ortiz. «Yo creo que hay que aceptar que el tiempo corre y hay que adaptarse a los nuevos entornos y quizás algunos no lo quieren ver».

5. Características del radioteatro

La definición de radioteatro puede variar ligeramente dependiendo del teórico consultado. Virginia Guarinos le da mucha importancia a la figura del narrador. Para ella, si hay narrador no es radioteatro, porque las acciones que dan lugar a la trama deben ser escuchadas por el oyente sin necesidad de que una figura externa las explique:

> Radioteatro, teatro radiofónico o radiodrama (...): relato ficcional contenido en un único discurso con marcas de principio y de final donde, bajo el predominio del *showing* o mostración, los personajes por sí solos, por sus diálogos y sus actuaciones exponen la situación y hacen avanzar la acción hasta la resolución de los conflictos, ayudados por la técnica del montaje y el poder de otros radiosemas diferentes de la palabra de cada uno de ellos -silencio, efectos y música- así como por las diversas posibilidades técnicas de diversificación espacial para marcar diversos planos espaciales, diversas intensidades expresivas, diversos momentos dramáticos, o diversos tiempos. (Guarinos, 1998, pág. 172).

Emma Rodero difiere con Guarinos en que sea el narrador la figura más importante que diferencie el radioteatro de otros géneros ficcionales radiofónicos. Para ella es el tipo de emisión lo que marca una clara diferencia. «Mientras la radionovela, por su extensión, se fragmenta en capítulos, que se emiten de manera aislada, el radioteatro desarrolla la trama en una sola emisión, aunque dividida en escenas» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 59). En esto coincide con Armand Balsebre, que define al género como la «escenificación sonora de una obra de teatro o de una obra dramática en varios actos o secuencias, con una emisión única de 60 a 90 minutos de duración habitual» (Balsebre, 2002, pág. 237).

En lo que Rodero coincide con Guarinos es que en el radioteatro «la estructura expositiva se basa en el diálogo y, si existe narrador, se encuentra siempre dentro de la historia» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 65). Guarinos, sin embargo, es taxativa:

> Pasamos también a la mayor discrepancia entre nuestra teoría y la de muchos otros críticos. Mantenemos que desde el momento en que algún narrador incurriera en el discurso, ya fuera homodiegético o heterodiegético, se destruiría la esencia del drama radiofónico y se construiría la esencia de la narración radiofónica en su forma más pura, llámese relato o radionovela o serial. (Guarinos, 1998, pág. 182).

Guarinos confía plenamente en el poder del diálogo como único medio válido para transmitir información al oyente y es consciente de que la figura del narrador no es ajena a la historia del teatro, pero afirma que «es escasa y excede de la propia naturaleza teatral» (Guarinos, 1998, pág. 184).

La narración de la lista de personas que participan en la obra, tanto en el departamento artístico como el técnico o incluso el de producción, es otro elemento común en el radioteatro. Los créditos podían aparecer antes del comienzo de la ficción y, en algunas ocasiones, se repetían al finalizar la misma. Emma Rodero recoge esta información en el libro *Ficción Radiofónica*:

> Otro elemento que aparece en el radioteatro, generalmente tanto al principio como al final, son los títulos de crédito con los nombres de todos los organizadores y participantes en la obra radiofónica. Suele hacerse con fondo musical y lo ideal, siempre que sea posible, es narrarlo a dos voces, para que la combinación resulte más atractiva. (Rodero y Soengas, 2010, pág. 66).

Pedro Barea plantea en *La estirpe de Sautier* la dificultad en los orígenes para definir el género: «Poco se definía lo que debía ser el teatro radiofónico. Sólo se precisaba lo que no debía ser: teatro literario, el teatro de los escenarios». (Barea, 1994, pág. 61).

En un artículo publicado en la revista de Radio Nacional en 1941, Luis G. Soria defendía la creación de un teatro radiofónico diferente al que se representa sobre las tablas. Con un estilo y repertorio propio

y que no imite a su predecesor, ya que fracasaría, porque cada uno se expresa a través de códigos diferentes:

> El teatro escénico casi nunca es radiofónico -ni, desde luego, tiene por qué serlo, pues no se concibió para el micrófono-, y ese gravísimo inconveniente debe salvarse, en lo posible, realizando un trabajo previo meticuloso de selección y, hasta donde se logre, de adaptación, lo cual soluciona nada más que pasajeramente el problema. (G. Soria, 1941, pág. 9).[4]

Para Benigno Moreno no existe diferencia entre estos conceptos. «Ambos son una forma de llamar a la misma cosa, yo creo que ficción sonora es un nombre más adecuado a la realidad actual, pero son lo mismo».

6. Ficción sonora en el CDN

El Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Ernesto Caballero, produjo durante las temporadas 2012/2013 y 2013/2014 un proyecto de ficción sonora en colaboración con Cooperación Española, Fundación SGAE y el Instituto Cervantes como parte del festival *Una mirada diferente*. Se trata de la grabación y edición en estudio de algunas de las obras producidas durante esas temporadas con el mismo reparto que las representó en escena.

> La Ficción Sonora permite alcanzar una amplia difusión gracias a las nuevas tecnologías, pero además el proyecto cuenta con un marcado carácter social, pues permite el acceso al teatro contemporáneo español a las personas con discapacidad visual. (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015).

En la página web del CDN podía encontrarse una descripción de los términos ficción sonora y radioteatro que no se corresponde con las citadas anteriormente. Esta descripción ya no está disponible, pero puede accederse al mismo texto desde la página del Centro Cultural de España Juan de Salazar, ubicado en Asunción, Paraguay, gracias a que el proyecto fue programado allí con la ayuda de AECID.

> El objetivo de este proyecto es la recuperación de un género perdido en España –ficción sonora– bajo una renovada identidad y el potencial desarrollo de nuevas técnicas de escritura dramática. Se denomina este género como ficción sonora para distinguirlo del teatro radiofónico que el público comúnmente asocia con las lecturas dramatizadas grabadas en directo con un narrador explicando la acción a los oyentes.
>
> Este ciclo de nueve obras de nueve autores españoles, concebido y dirigido por Nicolas Jackson, responde al compromiso del Centro Dramático Nacional con los autores dramáticos contemporáneos en la difusión de nuestro teatro entre una audiencia masiva, tanto nacional como internacional. Un teatro para ser disfrutado y escuchado en cualquier lugar del mundo. (Centro Cultural de España Juan de Salazar, s.f.).

Los títulos elegidos en la temporada 2012/2013 fueron: *Anomia*, de Eugenio Amaya; *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós con adaptación de Ernesto Caballero; *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes con adaptación de Luis García-Arau; *Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso y *Arizona*, de Juan Carlos Rubio. Y durante la temporada siguiente: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez con versión de Ignacio del Moral; *El arte de la entrevista*, de Juan Mayorga; *Haz click aquí*, de José Padilla; y *Kafka enamorado*, de Luis Araújo.

En 2021 el CDN pone en marcha un nuevo proyecto que vincula teatro y ficción sonora, el *Dramawalker*. «Es un proyecto basado en ficciones sonoras geolocalizadas que desarrolla el #Dramático en colaboración con otras instituciones, nacionales e internacionales» (Centro Dramático Nacional, s.f.). En la primera edición, realizada en la temporada 2020-2021, se realizaron tres proyectos: *Dramawalker Vite*, en colaboración con el Centro Dramático Galego y el grupo Chévere; *Dramawalker Cañada Real* y *Dramawalker Poblenou* en colaboración con la Sala Beckett. En la segunda edición, realizada en la temporada 2021-2022, se llevaron a cabo dos proyectos más: *Dramawalker Logroño*, en colaboración con Cuéntalo Festival de narrativas, el ayuntamiento de Logroño y El Patio Teatro y *Dramawalker Lavapiés*. Según la información disponible en su página web:

> Las historias contadas por los vecinos de diferentes barrios son el punto de partida del proceso creativo. Un paseo en el que escucharemos a

través de ficciones sonoras, realizadas por dramaturgas/os y con actrices y actores locales, las historias del barrio en los lugares donde realmente ocurrieron. (...) Una experiencia que toma como punto de origen las artes escénicas y en concreto la herencia del radio teatro y el teatro comunitario y participativo (CDN, s.f.).

7. Pódcast y radio a la carta

Según una entrada de la página web de Fundeu RAE publicada el 15 de mayo de 2018, «El término pódcast, con tilde, es la adaptación de *podcast*, emisión o archivo multimedia, en especial de audio, concebido fundamentalmente para ser descargado y escuchado en ordenadores o en reproductores portátiles» (Fundeu RAE, 2018). El origen del pódcast «se remonta a los albores del siglo XXI. (...) José Antonio Gelado crearía el primer *podcast* (sic) en España bajo el título *Comunicando*, dedicado a las nuevas tecnologías e Internet» (Terol et al., 2021, pág. 476). Con el desarrollo de internet, la sociedad está modificando sus hábitos de consumo. «En los últimos años la aparición de nuevas tecnologías de difusión está alterando el paradigma de transmisión y recepción de los medios tradicionales» (Gallego Pérez, 2010, pág. 4). Miriam Rodríguez Pallares explica en el artículo «Innovación radiofónica y servicio público. La rentabilización de la producción sonora ibérica como modelo de negocio en el contexto digital» que «el consumo de medios ha decrecido en los últimos años en todas sus modalidades a excepción de internet, que incrementa sus cifras en un 30%» (Rodríguez Pallares, 2020, pág. 33). Ante estas circunstancias, la industria radiofónica se ha visto en la obligación de evolucionar para mantener su audiencia. Para ello han comenzado a colgar sus programas en la Red después de emitirlos, permitiendo a los oyentes escucharlos en cualquier momento y lugar, sumándose a las formas de consumo no lineal y creando la radio a la carta. «La innovación es imperativamente necesaria para adaptar el servicio mediático a la nueva realidad social hiperconectada, inmediata, exigente y saturada» (Rodríguez Pallares, 2020, pág. 34).

«Por efecto de estos nuevos hábitos se ha diluido el impacto de las parrillas de televisión y radio, que monopolizaron el consumo hasta (...) la aparición de Internet» (Terol et al., 2021, pág. 477). Montse Bonet y Toni Sellas subrayan en su artículo «Del flujo al *stock*. El programador

radiofónico ante la gestión del catálogo digital» las siguientes diferencias entre los dos tipos de programación:

> En la radio lineal la programación queda definida por la continuidad, la diversidad o la especialización y la homogeneidad (en términos de estrategias y programación más que de contenidos). En la radio no lineal, el catálogo es *stock*, nicho, experimentación y heterogeneidad. (Bonet y Sellas, 2019, pág. 7).

La posibilidad de acceder a una parrilla de programas disponibles para su escucha en cualquier momento y lugar ha permitido que géneros como la ficción radiofónica vuelvan a tener cabida en los catálogos de las principales emisoras, independientemente de que estas ficciones sean recuperaciones de su archivo, como algunas emisiones de *Teatros del aire*, rescatados de la fonoteca de La SER y disponibles en Podium Podcast; o nuevas creaciones, como las ficciones sonoras analizadas en el presente artículo y disponibles en la página web de RTVE.

El vocablo pódcast aparece también en la descripción de programas y contenidos en línea para complicar aún más el laberinto terminológico que rodea a las ficciones radiofónicas, pero no aporta datos conclusivos a este estudio ya que su nombre no define el tipo de contenido (pueden ser de ficción, de entrevistas, documentales...) ni permite delimitar los márgenes que diferencian el radioteatro de la ficción sonora.

8. Tres casos prácticos: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*

Radio Nacional de España produce y emite contenidos de ficción sin periodicidad fija. La mayoría de los proyectos son colaboraciones con otras fundaciones o festivales, como la Fundación Montemadrid y el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

En 2021 RNE emitió tres programas de pódcast: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*; todos con guion, original o adaptado, de Alfonso Latorre, realización de Mayca Aguilera y dirección de Benigno Moreno.

Los santos inocentes fue una adaptación sonora de la novela de Miguel Delibes en la que participaron quince intérpretes entre los que se

encontraban José Sacristán, Carmen Machi, Antonio de la Torre, Roberto Álamo, José Luis García Pérez, Joaquín Notario y Ana Wagener entre otros. La serie de seis capítulos, que contaba con el patrocinio de la Fundación BBVA, fue emitida todos los lunes desde el 19 de abril hasta el 24 de mayo de 2021 a las seis de la tarde como una sección del programa *El ojo crítico*. Los capítulos se grabaron y editaron en un estudio de grabación antes de la emisión y su duración media fue de veintisiete minutos, teniendo el primero de ellos, *La raya*, veintinueve minutos y treinta segundos.

La reina muerta es una ficción sonora creada en colaboración con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. La emisión tuvo lugar los días 6 y 7 de julio del año 2021 desde el Corral de Comedias y fue realizado y emitido en directo ante el público del festival. En ella intervinieron once actores y actrices como Joaquín Notario, Camila Viyuela, Víctor Clavijo, Víctor Duplá o Carolina Lapausa. La representación tuvo una duración de setenta minutos y fue retransmitida en Radio Clásica y a través de vídeo en directo.

Ventajas de viajar en tren se emitió en directo el 2 de diciembre desde el patio de La Casa Encendida de Madrid. Se trata de una adaptación de la novela homónima de Antonio Orejudo por parte del equipo de ficción sonora de RNE en colaboración con la Fundación Montemadrid. El reparto, formado por doce intérpretes, estuvo liderado por Ana Wagener, Pedro Casablanc, Cecilia Freire y Juan Suárez. La duración de la emisión es de una hora y ocho minutos y fue realizada en presencia de espectadores.

Teniendo en cuenta los aspectos teóricos vistos anteriormente, estas ficciones podrían encajar parcialmente en la categoría de radioteatro, pero no de forma completa. Se acercarían más *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren* que *Los santos inocentes* a la concepción clásica del género, pero con matices. Ninguno de los tres ejemplos serían radioteatro si nos aproximamos a la definición desde la figura del explicador, ya que en todos ellos se utiliza a un narrador heterodiegético. No lo sería *Los santos inocentes* por emitirse de forma seriada y no en una única vez. *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren* sí cumplirían con el tiempo habitual de una obra de teatro radiado por superar la hora de duración en una emisión única y también encajarían en las características del radioteatro por interpretarse ante un público y realizarse y emitirse en directo. Lo único que diferencia a estas dos propuestas es que el guion sea una escritura

original o una adaptación, pero esto no es definitorio de la esencia del radioteatro, ya que se admiten de la misma forma los materiales creados expresamente para el medio radiofónico y los procedentes de otros géneros de ficción, como la novela o el cine.

En cuanto a la utilización de todos los radiosemas (palabras, silencios, efectos y música) y el número de actores o personajes que intervienen, los tres proyectos comparten unas cifras similares. Para terminar el análisis, en sendos ejemplos están incluidos los títulos de crédito. Con la intención de aclarar esta información se plantea el siguiente cuadro:

Título	*La reina muerta*	*Los santos inocentes*	*Ventajas de viajar en tren*
Narrador	Sí	Sí	Sí
Emisión única	Sí	No	Sí
Duración superior a una hora	Sí	No	Sí
Adaptación	No	Sí	Sí
Títulos de crédito	Sí	Sí	Sí
Público en directo	Sí	No	Sí
Uso de todos los radiosemas	Sí	Sí	Sí
Personajes	13	16	15
Actores	11	15	12

Elaboración propia.

9. Conclusiones

A partir del estudio del material teórico publicado por la crítica especializada en radioteatro y ficción sonora y las características extraídas del análisis de los proyectos de ficción radiofónica emitidos por RNE en 2021, hemos podido obtener las siguientes conclusiones.

El término radioteatro ha evolucionado al de ficción sonora, pero en su transmutación ha causado polémica entre los teóricos y profesionales del sector. Mientras unos aceptan el cambio como una necesidad para adaptarse a los nuevos tiempos, otros lo critican justificando que se trata

más de buscar la modernidad que de definir con precisión las características del fenómeno.

La relación entre el teatro y la radio parece haberse diluido desde que se utiliza la nueva terminología, porque dentro de ficción sonora ya no caben solo los proyectos dramáticos, como pasaba anteriormente, sino que se utilizan formatos más propios del mundo audiovisual, como las series, que del escénico. Pero esto no significa que la nueva ficción radiofónica reniegue de su dimensión teatral. El diálogo sigue siendo la columna vertebral del género y, en común, pasado y presente tienen elementos como la voz, la música y los efectos sonoros.

Los santos inocentes, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, de Benigno Moreno, Alfonso Latorre y Mayca Aguilera, son tres proyectos de ficción radiofónica que RNE ha realizado en 2021. En ellos podemos encontrar grandes diferencias en la forma, como su realización en directo o en estudio, el tipo de emisión, única o por capítulos y la duración del programa, superior o inferior a una hora; pero no tantas en el contenido, ya que en las tres podemos encontrar la figura del narrador, un número similar de personajes y la utilización de todos los radiosemas. Esto confirma que lo que antes eran requisitos, se ha transformado ahora en opciones. Que no existen unos límites definidos entre estos términos, sino que el radioteatro ha pasado a formar parte de un fenómeno mayor denominado ficción sonora, donde la ausencia de público ya no es extraña, así como la serialización del contenido dramático.

Lo que estaba puede seguir estando, pero los nuevos hábitos de consumición de los contenidos radiofónicos a través de internet han forzado el molde de las ficciones radiadas, permitiendo proyectos con características muy diversas. Sus puntos en común son alejarse de la realidad y expresarse únicamente a través del sonido.

La ficción sonora es radioteatro y algo más.

10. Obras citadas

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. (2015, 13 de julio). *Ficción Sonora: La Cooperación Española y el Centro Dramático Nacional organizan talleres de dramaturgos españoles en el exterior*. https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sala%20de%20Prensa/Noticias/2015/2015_07/13_cultura.aspx

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. (2021, 15 de septiembre). *El VI Concurso de Radio-Teatro Carlos Pérez Uralde ya tiene ganadores*. https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/was/contenidoAction.do?uid=u_47a9e707_17be7eccf00__7ff5&idioma=es

Ayuso, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *INDEX Comunicación, nº3, 167-185.*

Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.

Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España*. Madrid: Cátedra.

Barea, P. (1994). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radio novela en España (1924-1964)*. Madrid: El País Aguilar.

Bonet, M. y Sellas, T. (2019). Del flujo al *stock*. El programador radiofónico ante la gestión del catálogo digital, en *El profesional de la información* 28(1), 1-8. https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.09

Centro Dramático Nacional. (s.f.) *Dramawalker*. https://dramatico.mcu.es/dramawalker/

Centro Cultural de España Juan de Salazar. (s.f.). *Ficción sonora*. http://archivo.juandesalazar.org.py/agenda/ficcion-sonora

Fundeu RAE. (2018, 21 de mayo). *Pódcast, adaptación al español*. https://www.fundeu.es/recomendacion/podcast-adaptacion-al-espanol/

Gallego Pérez, J. I. (2010). *Podcasting: distribución de contenidos sonoros y nuevas formas de negocio en la empresa radiofónica española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. https://eprints.ucm.es/id/eprint/11205/

Guarinos, V. (1998). *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Sevilla.

G. Soria, L. (10 de agosto de 1941). Hacia un radioteatro nacional. *Radio Nacional*, nº144, 9.

Hernando Lera, M.; López Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2020) Ficción radiofónica en tiempos de crisis: *Ficción sonora* de RNE (2009-2015), en *Historia y comunicación social* 25(1), 113-122.

López Villafranca, P., y Olmedo Salar, S. (2020). *El Radioteatro*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Ortiz Sobrino, M. A. y Volpini Sisó, F. (2017) Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (1), 13-36. http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53496

Podium Podcast. (s.f.). *Teatros del Aire*. https://www.podiumpodcast.com/teatros-del-aire/sobre-el-programa

Premios Ondas Globales del Podcast. (s.f.). *PRISA Audio y SER, en colaboración con Spotify, lanzan la Primera Edición de los Premios Ondas Globales del Podcast*. https://www.premiosondas.com/index.php

Rodero, E. y Soengas, X. (2010). *Ficción radiofónica: cómo contar una historia en la radio*. Madrid: Instituto RTVE.

Rodríguez Pallares, M. (2017) Reutilización de la ficción sonora en la Cadena Ser. El caso de Podium Podcast, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (1), 83-98. http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53445

Rodríguez Pallares, M. (2020). Innovación radiofónica y servicio público. La rentabilización de la producción sonora ibérica como modelo de negocio en el contexto digital. en *Documentación de las Ciencias de la Información* 43, 33-39.

Terol, R.; Pedrero Esteban, L. M. y Pérez Alaejos, M. (2021). De la radio al audio a la carta: la gestión de las plataformas de podcasting en el mercado hispanohablante., en *Historia y comunicación social*, 26(2), 475-485.

Urrutia, J. (2004). Radio, literatura y teatro (algunas notas), en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, 42-51.

Ventín Pereira, J.A. (1987). *Radiorramonismo*. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Editorial Complutense.

11. Anexo (Entrevista a Beningo Moreno, director de ficción sonora de RNE).

Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini afirman en el artículo *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, que el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son. «Ficción sonora no dice lo que es, no aporta información alguna sobre lo que ofrece. Ficción sonora no significa nada» (Ortiz y Volpini, 2017). ¿Crees que hay algún algún aspecto o alguna cuestión sobre este tema que no se te haya preguntado? Cuando empezamos a tener que hacer promoción de nuestras grabaciones, sobre el año 2000 aproximadamente, con *Siritinga*, un serial cuyo autor era Carlos Faraco y ya más adelante con el gran reto de hacer obras en directo, nos planteamos que los nombres habituales (radioteatros o radionovelas) ya no encajaban con lo que hacíamos en realidad. La evolución y las nuevas tecnologías, junto a la intención de encontrar un nombre que se ajustara más a lo que hacemos llegó con un análisis bastante simple. Descartamos todo lo que tuviera radio, ya que no solo se distribuían los audios por la radio, se emitían en tiempo real por satélite, telefonía, internet y, además, se depositaban en una web a la carta para que cualquiera lo pudiera escuchar. Por otro lado, tampoco hacemos teatro. El teatro es mucho más que lenguaje sonoro, es diseño escénico, movimiento, luces, etc. La esencia de nuestro trabajo es contar historias inventadas (algo ancestral en el hombre) pero hacerlo solo con sonido por eso nos inventamos el nombre de Ficción sonora.

Se dice al inicio «el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son». ¿En serio, que todas las creaciones lo son? ¿Un documental que tiene como referencia la realidad, o una pieza de un informativo es una ficción sonora? En el mundo profesional hay departamentos de ficción en todas las grandes empresas y se diferencia muy claramente de lo que no es ficción, de la realidad, que corresponde a otros departamentos como informativos. Y es evidente que también podemos «ficcionar» sobre la realidad, pero sigue siendo ficción. Sinceramente no entiendo la inexactitud. Yo creo que hay que aceptar que el tiempo corre y hay que adaptarse a los nuevos entornos y quizás algunos no lo quieren ver.

Si el teatro se fusionó con la radio para dar lugar al radioteatro y éste ha evolucionado terminológicamente hacia la ficción sonora ¿Podría considerarse a esta como parte de las artes escénicas?

Puede ser. Las artes escénicas tienen como objetivo plantear un relato o una acción en un espacio escénico, que juega un papel en la historia y frente a un público. La ficción sonora llevada a un escenario es un programa de radio hecho frente a los oyentes. En cualquier caso, por no ser rígidos (que las clasificaciones lo son), pues sí que es un cierto arte en el que se suman oficios de técnicos, guionistas y actores para crear una historia mediante la interpretación de todos los elementos narrativos de la misma.

¿Qué queda del teatro en la ficción sonora?

Está claro que tienen en común algunas cosas, por ejemplo, la voz que usan los actores para representar a los personajes, la interacción entre unos y otros y la música y efectos que pueden caracterizar la escena o el espacio. Pero, por ejemplo, en este sentido les digo a los actores o actrices: «aquí no hay que gritar o proyectar, podéis hacer hasta que se escuche una respiración, hay que interactuar, porque si no se te escucha es como si no estás».

Otra cuestión importante es que en la ficción sonora el oyente construye todo el ambiente y el espacio, y cada oyente el suyo. Podemos pasar de Marte a una habitación de hospital a un paseo por la Quinta Avenida. En el teatro hay decorado y luces.

Las producciones de series y seriales son cada vez más comunes en la radio española, tanto pública como privada. ¿Está el radioteatro obligado a mantenerse en un segundo plano con tal de permitir el crecimiento de la ficción radiofónica?

Ambos son una forma de llamar a la misma cosa. Yo creo que ficción sonora es un nombre más adecuado a la realidad actual, pero son lo mismo. Contar historias inventadas con sonido. Igual el equívoco está, y me lo contaba hace unos días un compañero de mucha trayectoria en la radio, que cuando el auge de las radionovelas, los actores y directores hacían giras por provincias, llevando esas novelas, pero adaptadas a los teatros y de ahí el nombre de radioteatro, pero esto no es lo que se hace ahora.

¿Qué puntos tienen en común *Los santos inocentes, La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*? ¿Cuál es su principal diferencia?

Cada proyecto nos lo planteamos como algo nuevo con características propias. *Los santos inocentes* es una adaptación por el centenario del nacimiento de Delibes. Nuestra obligación era tomar la novela como fuente y no tener en cuenta la película (el referente más conocido), lo que supuso un reto, porque las comparaciones eran inevitables. Un ejemplo de que lo que hacemos es muy distinto a otros medios es que la mayoría de los oyentes nos decía que en cuanto pasaban diez minutos ya se olvidaban de la película y se centraban en recrear en su imaginación lo que estaban escuchando.

La reina muerta es un original. Es lo que solemos hacer para el Festival de Almagro, salvo cuando hicimos *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En el caso de *La reina muerta* se integran la historia, la leyenda, las obras publicadas, etc. y de ahí hacemos nuestra propia versión que no tiene un referente literario concreto.

Por otro lado está *Ventajas de viajar en tren*, que lo hemos hecho en colaboración con La Casa Encendida, que tiene otro público distinto al Festival de Almagro. Justo antes de la pandemia hicimos algo que me apetecía mucho, un original de algún escritor o escritora contemporáneo y montamos una obra que se llamó *Reformatorio (de padres y madres)*, cuya autora fue Elvira Lindo. A los de la Casa Encendida les gustó la idea y se pretendió hacer lo mismo con otro autor como Antonio Orejudo, pero finalmente se decidió que era mejor una versión de *Ventajas de viajar en tren*, cuya adaptación fue supervisada por el autor.

Por lo tanto, tres proyectos muy distintos; en el caso de *Los santos inocentes* optamos por una realización hiperrealista, grabando nosotros casi la totalidad de los efectos y un montaje muy mínimo y sutil. El objetivo era sentir lo mismo que los personajes sentían en ese ambiente opresivo. El caso de *La reina muerta* es, en muchos tramos, un género de terror que permite muchas más licencias y en *Ventajas de viajar en tren* hay mucha ruptura y ritmo variable y sobre todo una historia compleja en la que jugaba la imagen y costó mucho trabajo cambiar conceptos y mantener la esencia de la obra. El propio autor nos dijo que no se podía imaginar que sonaría así, de una forma tan distinta a la película, pero manteniendo el espíritu de la novela.

¿Volverán a convocar RNE y Radio Exterior de España el Premio Margarita Xirgu de radioteatro?

Desde luego que se tiene intención. Es un problema de financiación del premio y se está trabajando para que se pueda volver a convocar.

¿Se relaciona de la misma manera la ficción sonora con el teatro que con el cine o la novela?

Yo creo que no. Cada uno tiene su lenguaje, pero bajo mi criterio en sonido se puede hacer todo adaptándolo de manera adecuada. Lo más cercano a lo que hacemos me parece la literatura. Cuando uno lee un libro reconstruye en la imaginación todo lo que está en el relato. En la ficción sonora ponemos la voz (con su interpretación) y la atmósfera sonora, pero la imaginación completa toda la espacialidad y el aspecto de los personajes; sus movimientos, sus actitudes y su acción.

El cine te da el impacto visual, pero el mensaje es más cerrado y con menos espacio para recrear y completar por parte del receptor. Con el teatro tenemos muchas cosas en común. En él también se juega con la imaginación, ya que los espacios pueden ser más sugerentes y atmosféricos que realistas y no todo está definido. Hay trabajo para un espectador más activo.

La mayoría de las producciones de ficción sonora de RNE son adaptaciones, mayormente desde la desaparición del Premio Margarita Xirgu, cuyo guion ganador era producido y emitido por la casa. Sin embargo, otras cadenas como la SER y su plataforma Podium Podcast parecen decantarse más por la creación original. ¿Hay alguna intención de mantener una diferencia de programación entre ambas radios?

Nosotros, al ser una radio pública, tenemos una cierta obligación respecto a nuestros clásicos. La idea es adaptarlos para que vuelvan a ponerse a disposición de los ciudadanos con un nuevo enfoque. El ejemplo más claro ha sido *El Quijote del siglo XXI*. Pero también hacemos originales, como la serie de trabajos binaurales, que no ha hecho ninguna otra empresa, o la serie de historias de Miguel Blanco a manera de transmedia (también en sonido 5.1 y binaural) que se ampliará, pero que ya tiene un capítulo sobre las Pirámides de Egipto.

Nosotros queremos hacer de todo, pero lo que no tiene sentido para una empresa como Radio Nacional es que por llenar un catálogo pongas

a gente a grabar pódcast en su casa. Tenemos que mantener un nivel de calidad y profesionalidad para nuestros oyentes.

Alfonso Latorre o Mayca Aguilera aparecen habitualmente como parte del equipo artístico en las producciones que diriges. ¿Es importante para ti rodearte de una compañía estable en el ámbito laboral?

Son dos personas que conozco muy bien y trabajan con plena garantía para mí. Además, en un equipo es fundamental la confianza para decirse y aceptar las discrepancias, ya que esto enriquece y mejora el producto final. De todos modos, hemos trabajado con más guionistas, como Francisco Rico, para *El Quijote del siglo XXI*; Luis García Montero, para *Casa con dos puertas, mala es de guardar* o Elvira Lindo, para *Reformatorio (de padres y madres)* entre otros.

¿Qué formación debe tener el guionista de ficción sonora? ¿Hay un salto más natural desde el mundo audiovisual que desde la dramaturgia?

Lo fundamental es adaptar el trabajo general de un guionista a sonido. No hay miradas, pero hay susurros. Las estructuras de una buena historia, con personajes potentes bien definidos y buenas tramas son algo común a todas las narrativas, pero la acción se tiene que centrar en cuestiones donde el sonido sea el elemento central.

Un buen guionista o dramaturgo se adapta y puede hacer un magnífico guion de ficción sonora.

Además de las colaboraciones puntuales con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y la Fundación Montemadrid y las producciones que se realizan todos los años, como Trafalgar (2022) o Los santos inocentes (2021), ¿hay algún proyecto para incluir la ficción de forma más regular en la parrilla de RNE?

La ficción es algo caro y se necesita de profesionales experimentados para llevarla a cabo. A la vez, los tiempos de producción son largos. Tener ficciones regulares, pero de menor duración y seriadas sí está entre nuestros planes para integrar dentro de los programas de nuestros canales, como Radio 3. También estamos pensando en producciones solo para pódcast, pero hay que ampliar equipos y experiencia y eso es lento.

¿Crees que hay en algún aspecto o alguna cuestión sobre este tema que no te haya preguntado?

Hay mucha comparación entre nuestro trabajo y el de otros medios, pero creo que mi forma de verlo está muy lejos de eso. Me tomo cada proyecto como algo novedoso y no quiero que mi supuesta experiencia, que ya es larga experiencia, me limite la capacidad de experimentar y buscar siempre algo nuevo. Ese es mi auténtico trabajo y el que considero más difícil.

La cuestión es sencilla, si escuchas lo que hacemos y te emocionas, no se puede pedir más.

12. Notas

[1] RNE estrenó en 2022 la ficción sonora Trafalgar en colaboración con la Fundación BBVA. Esta adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós se emitió dividida en cuatro capítulos entre el 21 de enero y el 11 de febrero a las 18h como una sección dentro del programa El ojo crítico y se puede escuchar en la plataforma en línea RTVE Play Radio. El guion también es de Alfonso Latorre, la dirección de Benigno Moreno y la realización de Mayca Aguilera, pero el estudio de esta pieza ha quedado fuera de los límites del artículo por tomarse como muestra de análisis las emisiones de ficción realizadas por RNE en 2021.

[2] Agradecemos a Benigno Moreno su disposición y amabilidad a la hora de contestar a nuestras preguntas.

[3] Según la información disponible en la página web de los Premios Ondas, el fallo del jurado se dio a conocer el 23 de febrero de 2022, pero la entrega de los galardones tuvo que esperar hasta el 24 de mayo, fecha en la que se celebró una gala en el Teatro del Soho CaixaBank de Málaga.

[4] Agradecemos la colaboración del Fondo Documental de RNE.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD *EN EL BAR QUE SE TRAGÓ A TODOS LOS ESPAÑOLES*, DE ALFREDO SANZOL[1]

*CONSTRUCTION OF IDENTITY IN E*L BAR QUE SE TRAGÓ A TODOS LOS ESPAÑOLES, *BY ALFREDO SANZOL*

Sergio Santiago Romero
Universidad de Alcalá
(sergio.santiago@uah.es)
https://orcid.org/0000-0002-7797-9443

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.03
ISSN 2444-3948

Resumen: *El bar que se tragó a todos los españoles*, de Alfredo Sanzol (2021), escenifica la historia de Jorge Arizmendi, sacerdote que en los años 60 trata de iniciar una nueva vida como seglar y conseguir la dispensa papal de sus obligaciones religiosas. A través del periplo vital y geográfico del protagonista —la obra transita por distintos lugares de EE. UU., España e Italia– el autor trata de responder a la pregunta por la identidad: «¿Por qué resulta un problema para mí escribir la frase «Yo soy española»?». Este trabajo explora los mecanismos de construcción de la identidad en tres dimensiones: 1) la *transterritorialidad* (España como exilio y errancia); 2) la revisión histórica (teatro de la memoria que resignifica el tardofranquismo); y 3) la articulación en términos narrativos de un discurso sobre el yo y el nosotros (la identidad personal como relato proyectivo de la identidad colectiva).

Palabras Clave: Alfredo Sanzol, *El bar que se tragó a todos los españoles*, identidad española, narrativas de la identidad, secularización, tardofranquismo.

Abstract: *El bar que se tragó a todos los españoles*, by Alfredo Sanzol (2021) stages Jorge Arizmendi's story, a catholic priest who in the 1960's tried to begin a new secular life after getting the papal exemption from his religious duties. Through the main character's vital an geographical journey —the play is set in different places from USA, Spain and Italy—, the author aims to answer the identity question: «Why is an issue for me to write the sentence "I am Spaniard"?». This paper explores the mechanisms for the construction of identity in three different aspects: 1) the transterritorial matter (Spain as an exile and itinerancy); 2) the historical review (theatre of memory which resignifies the late Francoism); and 3) the articulation, in a narrative way, of a discourse on the Self and the Ourselves (personal identity as an account and projective symbol of collective identity).

Key Words: Alfredo Sanzol, *El bar que se tragó a todos los españoles*, Spanish identity, narratives of identity, secularization, late Francoism.

Sumario: 1. Introducción. 2. La identidad transterrada: el concepto de road-play. 3. La identidad en tránsito: España cuelga los hábitos. 4. La identidad narrada: el bar como símbolo nacional. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

Sergio Santiago Romero es doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid con Mención Internacional. Graduado en español (lengua y literatura) con máster en estudios literarios, fue Premio Extraordinario de Grado, Premio Nacional de Fin de Carrera y Premio Extraordinario de Doctorado. También es graduado en Filosofía por la UNED. Actualmente es profesor en la Universidad de Alcalá. Ha sido profesor en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR, investigador FPU en el departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la UCM e investigador Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Editor de los *Cantos del ofrecimiento*, de Juan Panero, del *Teatro Completo* de García Lorca (Verbum, 2019) y coordinador de la edición de las *Farsas y esperpentos* de Valle-Inclán (Verbum, 2021). Posee diversas publicaciones sobre el teatro y la poesía de los siglos XX y XXI.

1. Introducción[2]

El bar que se tragó a todos los españoles se estrenó el 12 de febrero de 2021 en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional. Fue, además, el primer texto de Alfredo Sanzol que subió a las tablas después de que este asumiera en enero de 2020 la dirección artística del CDN. Para entonces ya había dirigido una propuesta escénica de Gerardo Vera sobre *Macbeth*, con versión de José Luis Collado, y había hecho frente a la mayor crisis que el teatro español había vivido desde la Guerra Civil, a saber, el cierre de todos los coliseos por la pandemia del coronavirus SARS-COV19. Este es el difícil contexto[3] en el que la pieza fue desarrollada y estrenada, y ello no es un dato menor a la hora de comprender la repercusión y acogida que obtuvo por parte de la crítica y del público[4]. El espectáculo estaba trufado de aciertos compositivos —un tono cómico de fácil acceso, un ritmo que resultaba trepidante a pesar de las cerca de tres horas de duración, la oportuna inclusión de momentos musicales— que favorecieron el aplauso de cuantos asitieron a las representaciones: «Si les dicen que la obra de Sanzol dura tres horas, créanles. Si parece durar veinte minutos, créanse a sí mismos. Esto va a ir que vuela. No se la pierdan» (Ordoñez, 2021).

A pesar de la extensión de la pieza y de las múltiples tramas que enlaza es sencillo realizar una sinopsis. Nagore —trasunto del propio Sanzol— y su tío Evaristo hablan en el bar de este último sobre Jorge Arizmendi, su padre y hermano, respectivamente. Después, en un larga analepsis que abarca la mayor parte de la obra, se nos cuenta su historia. Desencantado de su vocación religiosa, Arizmendi emprendió en 1963 un viaje rumbo a EE. UU. para encontrarse a sí mismo. En Texas se desempeñó algún tiempo vendiendo aspiradoras al amparo de una pareja de granjeros que hicieron de él su protegido. Movido por el afán de conocer a un tal Claus Sluter, gurú de la naciente ciencia del márquetin, Jorge deja Texas rumbo a San Francisco[5]. Por el camino se detendrá en Las Cruces, pueblo fronterizo con México en el que conocerá, entre otros habituales del bar Blue Moon, a Margaret Miller, con quien Arizmendi pierde la virginidad. En San Francisco conoce a Sluter, quien le invita a una fiesta en la que están Martin Luther King y una joven española, Carmen, de la que se enamora rápidamente. Vuelve a España para tratar de acelerar los trámites de su dispensa como sacerdote, pero el obispo de Pamplona, su diócesis, le indica que el proceso se ha frenado por falta de

humildad en su carta de alegaciones. Entre tanto, logra reencontrarse con Carmen en Madrid, y esta queda embarazada sin conocer la situación canónica de Jorge. La única opción plausible para conseguir la ahora urgente dispensa es viajar a Roma, pero al llegar se encuentra con que Juan XXIII acaba de morir, lo cual acarrea una nueva demora en los plazos. Ayudado por su viejo amigo Txistorro, quien vive en Roma amancebado, consigue que un miembro de la Curia falsifique la firma pontificia tras toda clase de sórdidas estratagemas (extorsión, soborno, violencia). Jorge vuelve a Madrid con la dispensa y puede comenzar una nueva vida con Carmen.

Para tratar de perfilar el funcionamiento del dispositivo identitario desplegado por Sanzol nos acercaremos a la obra desde tres aspectos: 1) la naturaleza transnacional del *ser español* (sujeto de una identidad transterrada), 2) la revisión del pasado reciente, en específico de los últimos años del Fraquismo y de las complejas relaciones del Régimen con la Iglesia, y 3) el empleo simbólico del espacio del bar como arquitrabe de una narración sobre el yo particular y el nosotros colectivo. Como marco teórico de referencia me valdré, en primer lugar, del análisis de la construcción del sujeto que desde la filosofía crítica de la cultura han emprendido Carlos Thiebaut (1989) y Fernando Broncano (2013). En la primera parte del trabajo expondremos este sentido cronológico y narrativo adoptado por Sanzol. Pero en la segunda parte tendremos ocasión de ver varios ejemplos de *disrupción ucrónica* que encarrilan la narrativa de la identidad por un territorio más refractario. Para completar el marco teórico nos serviremos de las reflexiones de Marianne Hirsh (2015) sobre la posmemoria. Este material nos servirá, en la tercera parte del trabajo, como modelo del proceso de proyección simbólica que se acomete en *El bar que se tragó a todos los españoles*.

La obra comienza con la llegada de Nagore al *bar*, «ese templo en el que rezamos nuestras oraciones de buenas noches» (*El Bar*, 15)[6]. El personaje de Nagore plantea pronto el asunto capital del texto: «¿Por qué resulta un problema para mí escribir la frase "Yo soy española"?» *(El bar*, 15). Esta simple enunciación concita la paradoja —el problema que constituye ser lo que sin remedio se *es*— y la dicotomía individuo-colectivo, pues lo que «yo soy» no es una categoría única, sino ambigua y polifónica: «española». El yo se problematiza en su tránsito hacia lo múltiple, no porque la individualidad deje de ser un problema —que lo es, como bien demuestra el personaje de Arizmendi—, sino porque lo

colectivo —lo *español*— es una identificación trágicamente polarizada por contextos históricos, sociales y políticos que involucran y, en cierto sentido, suplantan al yo. Será difícil predicar *español* o *española* de *yo soy*, en la medida en que lo *español* implique una negación de mi identidad como individuo. De ese binomio (yo ∈ *españoles*) aflora un compromiso cívico inviolable, pues, como señala Thiebaut, «indagar quiénes somos es, así, aspirar a una forma ética de conocimiento y de reconocimiento» (Thiebaut, 1989, pág. 33). Late en esta visión un profundo sentido orteguiano, pues el circunstante no solo condiciona al yo, si no que lo construye y funda: la circunstancia no es un complemento del sujeto, sino parte sustantiva del mismo (Ortega y Gasset 1914, págs. 43-44). Resulta capital que la pregunta no la realice el protagonista de la obra, Jorge Arizmendi, sino su hija —trasunto del autor—, dando a entender que es ella quien debe reconstruir el relato de la identidad de su padre para explicarse a sí misma. Esto apunta directamente al concepto hirschiano de *posmemoria* entendido como discurso memorial de un trauma elaborado por la siguiente generación:

> El término «posmemoria» describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron (Hirsch, 2015, pág. 19).

De este modo, la pieza logra hilvanar dos crisis de identidad de diferente índole —la crisis de identidad personal del padre y la crisis de identidad nacional de la hija— para presentarlos como dos momentos de una misma reflexión. No se trata de que Jorge Arizmendi tenga dudas sobre su identidad como español, sino que las dudas sobre su identidad como sacerdote le permiten a su hija presentar al espectador una gran metáfora sobre la identidad nacional. El relato del abandono de los hábitos por parte de su padre sirve para ilustrar la respuesta a la pregunta fundamental de la hija.

2. La identidad transterrada: el concepto de *road-play*

Si la obra merece el calificativo de *road-play* es porque participa de las características formales y semánticas de un género cinematográfico, las *road-movies*, cuyo correlato literario ejemplifica paradigmáticamente *On the road* de Jack Kerouac (1957). No en vano, uno de los lemas al frente de la edición de *El bar* es, precisamente, una cita de este autor de la *Beat Generation* extraída de una entrevista en la que Kerouac indica que la mejor traducción para *beat* sería «compasivo» (*El Bar*, 9)[7]. También existen algunos pocos ejemplos de teatro de esta naturaleza, entre los que merece destacarse, en lengua española, *El salto de Darwin*, del uruguayo Sergio Blanco (2011)[8].

Desde el punto de vista formal, el espectáculo de Sanzol cumplía con muchos de los marbetes icónicos del género *de carretera*: la esencialidad del viaje mítico como instancia transformadora del yo, el carácter episódico de la trama, la acumulación casi obsesiva de personajes, la importancia conferida a la música como *banda sonora* del camino, el símbolo del coche como metáfora de la vida, etc. Desde el punto de vista interno, *El bar* participa también del imaginario propio de la *road-movie*: el motel, el bar de carretera, las conversaciones trascendentales con camareras, los encuentros amorosos en los que Eliot llamara «one night cheap hotels» en su *Prufrock*, los ambientes sórdidos, los tipos raros, las mujeres fascinantes, etc. A este *clima beat* general contribuía la ambientación que Alejandro Andújar diseñó para el vestuario, la caracterización de los personajes, así como la configuración de los espacios y la iluminación, que evocaban una y otra vez ámbitos clásicos del género rodante americano (Fig. 1)



Fig.1. Diseño de Alejandro Andújar para uno de los bares del periplo norteamericano de J. Arizmendi.

Pero si algo define en términos absolutos el sentido de una *road-movie* o una *road-play* es la itinerancia. *El bar* presenta, en este sentido, un amplísimo despliegue de escenarios que, aun colaborando con la trama principal, gozan de una cierta autonomía[9].

El cuadro de los espacios (Fig. 2) muestra que la obra presenta un cierto equilibrio en lo referido a los lugares en que transcurre. La pieza orbita en torno a tres países: en España sucede el 31,6% de las escenas —doce, que transcurren en Madrid o Navarra—, en Italia el 26,3%, —diez escenas en Roma o en la Ciudad del Vaticano—, y en EE. UU. el 39,5%—quince escenas entre Texas, Nuevo México y San Francisco —. El tiempo del espectáculo, de todos modos, subrayaba la preponderancia de la parte estadounidense, pues esa sección poseía una duración significativamente mayor que las de otras[10]. En cada uno de esos lugares, Arizmendi encontrará un bar regentado por españoles o descendientes de españoles, de manera que el espacio vertebrador del bar irá jalonando su particular odisea. Con este expediente vertebrador se insinúa que la identidad española está inherentemente *transterrada* a causa del exilio. Esta visión de la identidad nacional en términos de exiliaridad y errancia fue sostenida, desde parámetros esencialistas, por algunos de los intelectuales más destacados del exilio, como Américo Castro, Vicente Llorens y María Zambrano. Más tarde la idea ha sido esgrimida también por pensadores como José Luis Abellán, autor de un imprescindible ensayo sobre la materia, *El exilio como constante y como categoría* (2001). La historiografía reciente, más próxima a la noción narrativa de identidad, ha cuestionado este componente exiliar como específicamente español, pues esta supuesta naturaleza transterrada se nos presenta más bien como una condición general del ser humano del siglo xx. En todo caso, es un lugar común el señalamiento de la extranjería como ámbito de toma de conciencia de la españolidad. Se plantea en la obra una ecuación según la cual la transterritorialidad incrementa el sentimiento nacional: al contacto con la realidad del otro se pone en evidencia la diferencia con respecto a este, de modo que cobran realce las similitudes con *los propios*. No se trata solo de que, como veremos más adelante, el *bar de españoles* funcione como embajada, sino que el periplo de Arizmendi por EE. UU. e Italia sirve para poner de manifiesto, desde el punto de vista del relato de su hija, la particular idiosincrasia que articula culturalmente la *españolidad*.

Escena	Tiempo	Espacio	Región	País
1	1991/1943	Bar/Casa del pueblo	Navarra	España
2	1963	Bar en Orange	Texas	EEUU
3				
4		Rancho		
5		Bar en Orange		
6		Rancho		
7		Bar en Orange		
8		Rancho		
9		Orange		
10	1991/1963	Bar en Pamplona / Bar Blue Moon en Las Cruces	Pamplona / Nuevo México	España / EEUU
11	1963	Bar Blue Moon en Las Cruces	Nuevo México	EEUU
12				
13	1991	Bar en Pamplona	Navarra	España
14	1963	Bar La Bellota	San Francisco	EEUU
15		Casa de Claus Sluter		
16		¿? .Llamada telefónica		
17		Cerca de la playa		
18		Despacho del obispo en Pamplona	Navarra	España
19		¿? Llamada telefónica	Madrid	
20		Pub El Frontón		
21		Gran Vía		
22		Carretera		
23		Bar en El Pardo		
24		Consulta del médico		
25		Bar de españoles con bandera republicana	Aahrus	Dinamarca
26		¿?	Madrid	España
27		Habitación de Jorge		
28		Aeropuerto de Fiumicino	Roma	Italia
29		Palazzo del Sant'Uficio	Roma	
30		Bar de tapas Malandro	Roma	
31		Palazzo del Sant'Uficio	Roma	
32				
33				
34		Casa de Txitorro	Roma	
35		Palazzo del Sant'Uficio	Roma	
36		Calle	Roma	
37		¿Casa de Txistorro?	Roma	

Fig. 2 Cuadro con la distribución de espacios y tiempos de la obra. Elaboración propia.

Sobre la preminencia de dos espacios extranjeros concretos, Estados Unidos y Roma, merece la pena preguntarse por qué han sido estos los elegidos. La elección de Roma puede ser más o menos obligada —allí reside el órgano encargado de conceder las dispensas sacerdotales—, pero su puesta en tensión con EE. UU. parece una decisión simbólicamente cargada. Los dos países representan sendos polos, a la vez constitutivos y desintegrantes, de la configuración de la identidad de una España en proceso de cambio. EE. UU. representa, por un lado, el desarrollismo de los años 60 y la nueva alianza atlántica del Régimen con la Administración Einsenhower; es el símbolo del capitalismo de mercado, oportunamente abrazado por el franquismo; de la llegada de turistas, de inversiones y de los fondos comprometidos en los famosos Pactos de Madrid del 53. No obstante, para los sectores más conservadores, la influencia norteamericana también era sinónimo de una mayor y a veces peligrosa libertad que acarreaba cierta relajación de las costumbres morales.

Roma, por su parte, es la cabeza espiritual de la famosa *civilización cristiana occidental* de la cual España, según el franquismo, era guardiana política y a cuya preservación había consagrado su propia guerra civil, entendida por el Régimen como Cruzada contra los enemigos de la Iglesia. Este sentimiento se corresponde con la vieja visión teleológica de la Monarquía Hispánica como custodia y salvaguarda de la fe cristiana *original*; una idea que había sido elevada a programa político en la época imperial y que Franco se había encargado de revivir. A la altura de los años 70, la dictadura fomentaría la imagen de una Roma posconciliar equivalente a la que había merecido el Saco de 1527. Roma es, desde este punto de vista, la pecaminosa y corrupta Ramera de Babilonia; la Roma ecuménica de Juan XXIII que disolvía la esencia del catolicismo y desembocaría en el papado de Pablo VI, para muchos conservadores abiertamente herético, en el que se llegaría a amenazar a Franco con la excomunión. Esta tensión entre el Régimen, que se siente traicionado por una Iglesia en cuya defensa había auspiciado una cruenta guerra civil, y una Iglesia dispuesta a deshacerse de las rémoras totalitarias y del oscurantismo tridentino, esta tensión, decimos, es una de las grandes dinámicas transformadoras del agonizante franquismo. La proliferación de los llamados *curas rojos*, quintaesenciada en la figura del cardenal Tarancón, no es ajena a la obra, pues en la escena 23, que transcurre en un restaurante de El Pardo, vemos a Jorge esgrimir un discurso

claramente contestario que despierta la incomodidad de Carmen y de otros parroquianos:

> JORGE. No, Carmen, esto es una guerra continua que no se ha acabado, una guerra que la policía y el Ejército hacen todos los días y que nos tiene atemorizados. Y aquí el que dice lo que piensa o hace lo que quiere se lo ventilan. Este es un país con una pistola en la nuca, Carmen. Claro si haces lo que te dice el que tiene la pistola en la mano pues eres libre, ya ves tú qué libertad es esa (*El Bar*, *pág.* 141).

Además de todo esto, Roma y EE. UU. son también encarnaciones del presente y el pasado de la Historia. Son el Imperio de la Antigüedad y el Imperio de la Posmodernidad, podríamos decir; dos poderes terrenales en medio de los cuales se sitúa el imperio caído de la España de los Austrias, el Imperio de la Modernidad, inútil y casi ridículamente resucitado como utopía por parte del Régimen. España se esgrime como fracaso entre dos imperios, en una línea muy similar a la que ya había planteado Lorca en el «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York*.

De este modo, Sanzol incardina la dinámica vital de su protagonista en el movimiento pendular que vive el país: la misma tensión que atraviesa a Jorge, escindido entre el mundo de libertad que representa su periplo estadounidense y su lealtad a la Iglesia Romana, vive una España escindida entre el compromiso con dos aliados esenciales como EE. UU. y el Vaticano, que, al mismo tiempo, empujan al Régimen hacia un callejón sin salida. El autor hilvana las dinámicas identitarias del individuo con las de la colectividad partiendo del concepto de transterritorialidad.

Como contrapunto a esta dimensión transnacional, la obra aborda la identidad que construye la comúnmente llamada *patria chica*, es decir, el pueblo o la región de origen. Durante toda la obra se pondera el contraste entre estas dos dimensiones: frente a la *dificultad* de *decirse española*, aflora la facilidad de sentirse navarro y natural de un pequeño y desconocido lugar. De ese espacio de proximidad brota el sentimiento de pertenencia en el sentido estricto, vehiculado por elementos como la comida —aludida continuamente en la obra—, el *acento* —un rasgo especialmente remarcado en la puesta en escena que pudo verse en 2020/2021, apoyado en ciertos giros dialectales que ya están en el texto— y, sobre todo, las relaciones personales. La patria chica une y compromete a través de la simpatía común, del próximo-prójimo. Lo que ensucia ese espacio de

fraternidad es la patrimonialización de la identidad, la elevación de la categoría de *español* a un plano político, o teñido por una historia problemática no resuelta. Este fracaso de hilar lo común a través del concepto político de identidad nacional se pone de manifiesto en la divertida controversia de Jorge con el camarero del bar Blue Moon en Las Cruces:

> JORGE. Soy español.
> CAMARERO DEL BLUE MOON. Mi padre es español. Vasco. De un pueblo que se llama Lekumberri.
> JORGE. ¡Ahí va lío! Yo también soy navarro.
> CAMARERO DEL BLUE MOON. Mi padre es vasco.
> JORGE. Sí, sí, pero es navarro. Lekumberri es un pueblo navarro. Su padre es vasco-navarro.
> CAMARERO DEL BLUE MOON. ¿Oiga amigo, me está contando lo que es mi padre? (*El Bar*, págs. 44-45).

Como puede verse en este fragmento, inicialmente el camarero no tiene ningún inconveniente en decir que su padre es español. El problema surge cuando Jorge trata de redirigir su sentimiento vasco-español hacia otro espacio, Navarra. En cuanto el sentimiento de pertenencia se convierte en imposición redirigida, la palabra España entra en barrena y solo puede ser combatida y abandonada: «Mi padre siempre se presentaba diciendo soy pastor vasco-americano» (*El Bar*, pág. 45). Son varias las implicaciones de este pasaje. La primera es el planteamiento de una dualidad en la asunción de la identidad nacional: no problematizada, como en el caso de Arizmendi, o problemática, como en el del camarero. La segunda es la tensión entre un localismo identitario que también es problemático —en la medida que *ser navarro* es para algunos una forma de *ser vasco* y para otros no— y una identidad nacional —*ser español*— que colapsa ante la identidad local. Parece traslucir el pasaje el fracaso de una identidad nacional que no dé cabida a todas las expresiones identitarias regionales. Naturalmente, el proceso de diálogo y negociación entre ambos ámbitos es más complejo, pero queda abocetado magistralmente en este episodio secundario de la obra.

Las relaciones de fraternidad entre *paisanos* alcanzan la dimensión de un compromiso ético: el paisano es lo propio y concerniente, aquello de lo que cumple pre-ocuparse. Este lazo de sintonía y ayuda se vislumbra a

través de los varios personajes españoles que, como Txistorro en Roma, brindan apoyo a Jorge.

Con todo, esta obra viajera subraya que, por encima de cualquier sentimiento de pertenencia local, destaca un superior interés colectivo por los seres humanos, pues no son solo españoles los personajes que ayudan a Jorge a cumplir sus sueños de secularización y amor[11].

3. La identidad en tránsito: España cuelga los hábitos

Como señaló Julio Bravo en su crítica en *ABC*, «la unamuniana "me duele España" empapa toda la función» (2021). El texto participa, por su parte, de un clima general de revisión del tardofranquismo y la Transición que, si bien se remonta décadas atrás en el tiempo como género literario, cobró una especial pujanza después de la crisis económica de 2008, que puso en jaque buena parte de las estructuras del sentido común consolidadas desde la muerte del dictador. Novelas de muy distinta índole como *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti (1982), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000), ambas de Rafael Chirbes, *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas (2009) y, desde el ámbito del ensayo, varios títulos de Gregorio Morán, como *El maestro en el erial* (1998) y *El cura y los mandarines* (2014), *La Transición contada a nuestros padres*, de Juan Carlos Monedero (2011), *Todo lo que era sólido*, de Antonio Muñoz Molina (2013) , *España*, de Santiago Alba Rico (2021), y el reciente libro de José Álvarez Junco, *Qué hacer con un pasado sucio* (2022), forman una variopinta constelación que responde a la necesidad de estructurar un relato colectivo creíble sobre el fin de la dictadura y la llegada de la democracia. En el ámbito de las artes visuales y escénicas este movimiento cobraría importancia a partir del estreno de una importante película de *cinéma verité* dirigida por Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), y cuenta con algunos ejemplos importantes en el campo del teatro, como algunas piezas de José Luis Alonso de Santos —muy especialmente *Bajarse al moro* (1985)—, y de Ignacio Amestoy —*Mañana aquí, a la misma hora* (1979), *Yo fui actor cuando Franco* (1990), *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (2014), etc.—. Todas estas obras y otras muchas buscan retratar una sociedad que transita de un régimen a otro a través de una metamorfosis no exenta de contradicciones y perplejidades. En alguna de ellas, por ejemplo en la novela de Mendicutti, el cambio de identidad

del país encuentra su correlato en el que experimenta un sujeto concreto, La Madelón, mujer transexual protagonista de la obra. Este es el mismo procedimiento especular del que se vale Sanzol, pues en *El Bar* asistimos al doble proceso de secularización de Arizmendi y de España, que cuelgan los hábitos a la vez. Si, aun en los años 60, España es *un país de curas y militares*, como señala Carmen, ahora, como Jorge, se encamina hacia una nueva realidad social:

> CARMEN. ¿En tu familia no hay militares?
> JORGE. No.
> CARMEN. Habrá monjas, o curas. En España si no hay militares hay curas.
> JORGE. Tampoco.
> CARMEN. ¿Ni militares, ni monjas, ni curas? (*Se ríe.*) Tú no eres español. ¿Qué hay en tu familia?
> JORGE. Albañiles.
> CARMEN. Ah, claro. Es lo que faltaba. Entonces sí que eres español (*El Bar*, pág. 102).

Nótese cómo en este divertido intercambio se señalan dos estratos sociales muy concretos —el clerical y el castrense— como definitorios de la identidad de un pueblo. La *otra España*, la de los obreros, los «albañiles», es la España «que faltaba», tan española como la otra, pero silenciada y excluida de la ecuación. La identidad en tránsito de España constituye una tensión intrínsecamente vinculada con la idea de libertad, como reconoce el propio Jorge: «Yo creo que nosotros nunca sabremos qué es la libertad. Porque, me parece, y no estoy seguro, ¿eh?, pero me parece que la libertad se aprende de niño» (*El bar*, pág. 141).

Dentro de este clima de transmutación de España y del protagonista, el fenómeno social de *colgar los hábitos* se sitúa en el centro de la pieza. Tiene, como es sabido, un correlato familiar, pues el padre de Sanzol abandonó el sacerdocio, pero también histórico, pues el proceso de secularización de los sacerdotes fue una de las novedades que trajo el Concilio Vaticano II. La práctica de las dispensas comenzó a extenderse, tal y como la obra pone de manifiesto, en tiempos de Juan XXIII sin una regulación uniforme. El papa Roncalli daba salida así a los numerosos expedientes que el Santo Oficio —hoy Congregación para la Doctrina de la Fe— tenía archivados desde hacía décadas, muchos de ellos relativos

a sacerdotes ya ancianos que habían contraído matrimonio —el derecho canónico reservaba para estos casos la elocuente expresión de *atentar matrimonio*—. Estas dispensas *ad usum* se fueron concediendo, por analogía, a otros sacerdotes más jóvenes que, sin haberse casado, deseaban dejar el ministerio[12]. Tal y como se nos muestra en *El bar*, esta práctica consuetudinaria estuvo acompañada por trabas burocráticas —escena 16 y 18—, enmiendas morales —nuevamente en la escena 18, donde Jorge se encuentra con su obispo—, irregularidades y corruptelas —escenas 29, 31, 32, 33 y 35—. El sucesor de Roncalli, Giovanni Battista Montini, Pablo VI, promulgó en 1967 la encíclica *Sacerdotalis Caelibatus* para regularizar el proceso. En ella, el papa manifiesta cierta compasión hacia los «infelices hijos» sacerdotes —«de infelici horum filiorum»— que desean abandonar los hábitos (Montini, 1967, art. 84) y el profundo dolor que esto supone para la Iglesia —«semper magno cum maerore procedit» (1967, art. 85). El pontífice estipula en el artículo 88 de la encíclica las causas y método de las dispensas, que en adelante estarían regidas por un proceso canónico seriamente tasado. Junto con él, Pablo VI introduce una motivación pastoral bellamente expresada —«potiorem habens amorem quam dolorem»— y un extraño revanchismo consignado en ciertas *penitencias* —«signum materni Ecclesiae maeroris», dice— que deben imponerse al nuevo seglar para que no olvide el daño causado (1967, art. 88). Ambos elementos aparecen de forma efectiva en la obra: la *penitencia* de Jorge, mostrada en el vía crucis trasatlántico que debe emprender hasta conseguir la dispensa, y el triunfo del amor por encima de todas las dificultades.

Para mostrar el marcado carácter *trans* de España, tan importante resulta el nivel retórico de la *dispositio* como el de la *elocutio*. En este segundo terreno, la apuesta de Sanzol por el género cómico es clara, como viene siendo habitual en su dramaturgia[13], aunque *El bar* destaca de entre la producción del autor por las reservas y cautelas que este parece adoptar, precisamente, con respecto de la comedia. Sanzol a ratos parece temer que el chiste borre el mensaje sociopolítico de la obra, y cuando esto sucede se confía a los brechtianos efectos de distanciamiento como vehículo de una reevaluación crítica del presente. La introducción de estos efectos evita que se diluya el contenido de denuncia política; una denuncia que no se cierra sobre la propia memoria, sino que se abre hacia el pasado y el presente en cuanto posibilidad, pues en esos momentos Sanzol se pregunta si otro pasado fue posible. Esta actitud se

encuentra en línea con lo señalado por Thiebaut, para quien la narrativa identitaria del sujeto moderno se acomete desde una revisión del pasado en la cual «la historia del yo queda subsumida en el discurso o los discursos presentes del yo» (1989, pág. 165):

> El sentido de esas imágenes fragmentarias del yo pertenece, como sucedía en la intuición alegórica, a una temporalidad que se recorre y se actualiza desde el presente: también nuestro rostro ha sido rescatado de la eternidad y ha sido traído por medio de esas imágenes de la historia que es la forma del presente (Thiebaut, 1989, págs. 165-166).

Así, se abre ante los espectadores no solo la potencialidad de lo que viene, sino también de lo que fue: el pasado *es* presente en la medida que es el presente quien lo articula y lo interpela, y es *abierto* en la medida en que en esa interpelación subyace la pregunta por esos *otros pasados* que fueron posibles[14]. Esta visión presentista del tiempo se hace patente, en especial, en cuatro efectos de distanciamiento que a continuación vamos a analizar para poner de manifiesto la presión hermenéutica que el presente ejerce sobre el pasado.

3.1. *Black lifes matter*: el teatro y el *black-face*

El primero de estos momentos lo encontramos en la escena 15, donde asistimos a la fiesta de Claus Sluter en la que Jorge Arizmendi conoce a Carmen y se encuentra con Martin Luther King. El protagonista, que entendió mal lo que Sluter le refirió sobre el *dresscode* del evento, aparece disfrazado de rey Baltasar, con la cara pintada de negro. La presencia de Luther King, inverosímil juego pirotécnico del autor, permite introducir una discusión plenamente contemporánea, a saber, la llamada censura del *blackface* en el teatro y las artes escénicas (Fig.3). Martin Luther King profiere aquí un discurso que le resulta impropio y extemporáneo, pero que, puesto en su boca, nos permite ver la continuidad orgánica que se da en la lucha negra por los derechos y la igualdad:

> Disfrazarse es precisamente transformarse en quién no se es. y eso es divertido. Y es bueno. y me gusta. Me gusta que vayas disfrazado de un rey negro que visitó a nuestro señor Jesucristo en la cuna; pero cuando

> lo hagas, no te olvides de nosotros. *(Serio.)* No te olvides de los negros que nunca se han disfrazado de los reyes blancos Melchor y Gaspar. Ni te olvides de todos los blancos que en este país se han disfrazado de negro porque no dejaban a los negros trabajar en los teatros. (*El Bar*, pág. 97).

Así, Sanzol rompe en este momento el expediente cómico —la absurda y ridícula entrada de Arizmendi en la fiesta vestido de rey mago— para introducir una muy seria deriva contemporánea que conecta a los pioneros de la lucha racial con los actuales activistas del movimiento *Black Lives Matter*.



Fig 3. Fotografía de la escena 15, durante el encuentro de Jorge con Luther King.
Fotografía: Luz Soria

3.2. *La despolitización del franquismo*

En la escena 23, el pintor Francisco Elizondo, que acaba de protagonizar una cómica escena en la que ha narrado sus condiciones de trabajo en El Pardo, vuelve a escena para soltar un excurso que rompe con las condiciones de verosimilitud de la pieza y que, por tanto, interpela directamente al espectador:

> FRANCISCO ELIZONDO. Oye, perdonad, sólo una cosica, antes de irme. No me gustaría que mi historia del planisferio sirviera para frivolizar sobre esta dictadura, y hacer chistes sobre Franco y su señora. Esto en lo que vivimos es una dictadura fascista de clase a través de la cual se ha exterminado a un tanto por ciento muy elevado de la población española. Vosotros dos sois hijos de vencedores, no sois culpables de nada, eso es verdad, pero en el futuro sí que seréis culpables si no os preocupáis por conocer la historia real. La clase social fascista que tiene los medios de producción en este país no los va a soltar porque llegue la democracia. [...] Lo digo para que conste. Perdonadme de nuevo. Me alegro mucho de veros. Adiós. *(El bar*, pág. 143).

La intervención destaca por su forzada descontextualización, que se marca explícitamente con marcas metateatrales. El personaje parece, por un momento, tomar conciencia de su propia naturaleza dramática y nos pone sobre alerta del peligro de hacer humor con determinados temas. La apuesta de Sanzol parece clara a la luz de las palabras de Elizondo: se puede bromear con todo —también con Franco, la dictadura, etc.— pero sin perder la *conciencia* de la intrínseca gravedad de dichas materias.

3.3. *Mi cuerpo es mío: la cuestión del aborto*

En la escena 24, Carmen acude embarazada a una clínica y se ve cuestionada moralmente —no está casada— por el médico y una enfermera —que en la representación iba vestida claramente como una religiosa—. Cuando es abiertamente interpelada por la cuestión del matrimonio, Carmen mira al suelo y Sanzol nos permite presenciar una escena heterotópica, a saber, lo que Carmen le habría contestado al médico si fuera una mujer de izquierdas y feminista de nuestro tiempo:

> *(Pausa. Carmen baja la mirada al suelo. Cierra los ojos. Levanta lentamente la mirada hasta que se encuentra con la del médico.)*
> CARMEN. Me voy a casar si me sale del coño. Y si no me sale del coño voy a tener un hijo soltera. Y si me sale del coño aborto. Si me sale del coño me acuesto solo con mi novio, y si me sale del coño me acuesto con quien me dé la gana. Más o menos, fascista represor de la mierda, voy a hacer

> lo que me salga del coño, y tus preguntas te las puedes meter por el recto enrolladas en forma de papiro. Lo que voy a hacer o no voy a hacer con mi vida me interesa a mí, y a nadie más que a mí. Deja de mirarme como si fuese una máquina de reproducción propiedad del Estado, médico nazi, escupitajo de la historia, reliquia del pasado, troglodita, excreción de la contrarreforma, fascista guineano. Consúmete, desaparece, hazte humo, sal de mi vista. ¡Ya! ¡Ya! ¡¡¡Ya!!! *(Carmen cierra los ojos. Para la música como si se la tragara el vacío. Los vuelve a abrir.)* Sí. Voy a casarme *(El bar*, pág. 146).

Con esta fantasía Sanzol tiende un puente con el presente y trata de promover en el espectador una revisión crítica de lo que está viendo, al ponerle en la tesitura de juzgar la escena con los parámetros éticos de nuestro tiempo. Este contraste podría resultar devaluador del personaje real, es decir, de la Carmen-personaje que procede de una familia acomodada de derechas. Sanzol, sin embargo, cree en la altura moral de su criatura y, además, en la objetividad ética de la situación planteada, y por eso ofrece una tercera versión de la escena en la que la Carmen *real* planta cara al médico desde su idiosincrasia epocal y sociopolítica:

> CARMEN. *(Al Médico.)* Mire, soy una mujer de derechas que piensa que no es de izquierdas, ni tampoco de derechas. En mi cuerpo está la memoria de los familiares asesinados por los rojos. En mi mente está incrustada la moral del nacional-catolicismo. Una moral que no excluye asuntos económicos importantes como: «Tiene que haber pobres, y tiene que haber ricos, porque tiene que haber de todo en la vida». Soy hija de vencedores que soñaban con un país en paz. [...]. No somos fascistas estúpidos. Somos personas con deseos de progreso y armonía. Gente como usted nos hace sentir vergüenza. Aunque usted se declare de «los nuestros». Una mujer embarazada, soltera o no, nunca debería ser tratada así. Adiós. Espero no volver a verlo nunca (*El bar*, pág. 147).

3.4. *Abusos sexuales a menores en la Iglesia.*

En la última parte de la obra, Sanzol se ocupa de la Iglesia Católica en una clave igualmente satírica y burlesca, en una línea emparentada de lejos con el anticlericalismo teatral español que se remonta hasta los

orígenes de nuestra tradición. Pero, una vez más, el autor rompe este clima de chanza para deslizar una problemática actual, a saber, la de los abusos de menores en el seno de la Iglesia. En este asunto se ve aún más claro, si cabe, el vínculo entre pasado y presente, pues el actor que interpreta a Txistorro denuncia, desde el siglo XXI, unos hechos que sucedían, precisamente, en los años en que se ambienta la obra, es decir, los tiempos en los que el personaje de Txistorro habla:

> TXISTORRO. Yo soy un cura de los que dan hostias, lo reconozco, pero no he hecho nunca daño a nadie en mi vida. Otros, en cambio, a base de hacer caricias, habéis hecho muchísimo daño, muchísimo, y no me da ninguna pena lo que os pase (*El bar*, pág. 178).

Este asunto es muy importante en el marco de la discusión que la obra plantea, a saber, que se den facilidades para que los sacerdotes que no tengan vocación puedan dejar de serlo. Lo que quiere abandonar Arizmendi, en primera instancia, es el celibato —sin duda el voto de castidad ya lo ha quebrantado, tanto con Carmen como con Margaret Miller—, y esta cuestión es precisamente a la que apunta Txistorro con su alusión a los abusos de menores. Sacando a relucir esta cuestión en medio de una disputa sobre el cese de la condición célibe se conecta, indirectamente, dicha condición con los casos de pederastia que han tenido lugar en el seno de la Iglesia. Sin duda nos volvemos a encontrar con otro *efecto de distanciamiento* mediante el cual Sanzol se permite evaluar críticamente el pasado de los hechos narrados con la visión del presente, como ya ha hecho en la escena de la fiesta de Slutter y en la de la clínica. Esta ruptura del pacto ficcional permite galvanizar al espectador y alertarle de las consecuencias que la escena tiene más allá del pasado.

4. La identidad narrada: el bar como símbolo nacional

El bar establece un cierto diálogo con el género de la autoficción, pues sin duda Sanzol está poniendo en acto una vivencia familiar ficcionalizada en la que el personaje protagonista conserva parte de la identidad del personaje real —el padre del autor—, mientras que la narradora —trasunto del propio Sanzol— es aquí sometida a un proceso de reelaboración: es una chica, más joven que el autor, no parece vinculada al ámbito

del teatro, etc[15]. No podemos obviar que esto plantea varios problemas. Para empezar, es difícil incardinarlo en ninguno de los tipos de autoficción definidos paradigmáticamente por Colonna, ni siquiera en el de la ficción autorial, pues Sanzol jamás interviene en la obra como Sanzol, sino a través del personaje de Nagore (Casas Janices, 2012, pág. 19). Tampoco cumple el requisito señalado por Mario de la Torre como imprescindible para que pueda hablarse de autoficción teatral, a saber, la identidad entre autor, director, actor y personaje (Torre, 2014, pág. 57). Aunque el requisito de Torre es exigente —piénsese que ni autoficciones teatrales tan puras como *Los Gondra* de Borja Ortiz de Gondra, u *Ostia* de Sergio Blanco cumplirían a la perfección la premisa—, más aún lo es la postura de García Barrientos (2014, 2020), para quien el teatro, en cuanto arte no mediatizado, solo puede ser ficcional[16]. Aludimos a estas restricciones teóricas para recordar que existe un intenso debate abierto en lo relativo a la plausibilidad de una autoficción teatral, cuyos marcos *El bar* solo podría cumplir oblicuamente, entrando dentro de ese grupo de «obras en las que se dejan oír con fuerza los ecos vitales —las experiencias vitales de sus creadores— pero siempre desde la ficción» (Casas Janices, 2018b: 81). Si en algo colinda nuestra obra con la autoficción es en la consideración de que una fábula centrada en el yo no tiene por qué devenir en un ejercicio de egotismo, sino que, antes bien, puede suponer el fundamento de una reflexión colectiva. En palabras de Sergio Blanco, «la autoficción no es un ejercicio ególatra en sí mismo [...], es, por el contrario, un camino de apertura a los demás» que «se inscribe en un proyecto político de edificación de un *yo emancipado* que busca desesperadamente a los demás» (2018, págs. 13 y 14).

Más problemático, desde el punto de vista teórico, es considerar *El bar* autoficcional en lo relativo a uno de los elementos esenciales que han sido atribuidos al género, a saber, la naturaleza ambigua del pacto propuesto a los espectadores. La noción de *pacto ambiguo*, esgrimida por Alberca (2007) y que ha tenido una enorme fortuna crítica, no es aplicable a esta obra en la medida en que el autor quiso dejar muy claro qué elementos eran reales y cuales inventados[17]. En el prólogo que Sanzol incluye en la primera edición del texto se nos avisa del fuerte proceso de ficcionalización al que se han visto sometidos los materiales:

> Desde luego no he contado la realidad tal y como fue. Puede que la realidad siempre supere a la ficción, pero la ficción hace que la realidad

> tenga significado, y para dar significado me he apoyado en las historias de viajes y aventuras que contaba mi padre, y a partir de ellas he creado la vida de Jorge Arizmendi (*El bar*, pág. 13).

Acto seguido, Sanzol señala qué elementos son reales y cuáles no, es decir, trata de clarificar el pacto ficcional poniendo límites al componente *real* de la historia, «para no abrir conjeturas y comentarios sobre los sucesos ciertos en los que me he basado y aquellos que me he inventado» (*El bar*, 13). El cuadro que hemos preparado (Fig. 4) clasifica estos elementos *reales* y *ficcionales* —uso la cursiva porque todos son ficcionales en un mayor o menor grado, y *reales* en la medida en que la ficción lo es— tal y como los presenta Sanzol en su prólogo.

Elementos reales	Elementos ficcionales
Viaje a Orange	Pérdida de la virginidad con Margaret Miller
Encuentro con los rancheros	Encuentro con Luther King
Origen de Jorge en San Martín de Unx	Primer encuentro con Carmen en San Francisco
	Encuentro con el obispo en Pamplona
	Embarazo de Carmen antes de la dispensa
	Viaje a Roma
	Patxi Elizondo (pintor)

Fig. 4. Tabla de contenidos reales y ficcionales de acuerdo con el prólogode A. Sanzol (El Bar, págs. 13-14).

Pero este esfuerzo no disuelve por completo la ambigüedad propia del pacto autoficcional en la medida en que: a) no todos los representados son contemplados en la relación que hace el autor; b) el espectador de la obra no tenía acceso a dicha clasificación; y c) algunos hechos engloban otros cuya veracidad no se aclara. No es *cierto* que el padre de Sanzol conociera a su madre en San Francisco, pero ¿era telefonista ella en Madrid? ¿Comieron en El Pardo? No es cierto que conociera a Luther King y Margaret Miller es un personaje inventado, pero ¿qué hay del misterioso Claus Sluter y de su hija? ¿Y de Txistorro? Estas preguntas no precisan una respuesta —a fin de cuentas, las escrituras del yo entreabren una puerta a la intimidad que es legítimo dejar solo entornada—, pero consignan que la mezcla de vida y literatura no es susceptible ya de una decantación exacta. Como señala Casas Janices:

«El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo» (2012, pág. 17).

En cualquier caso, existe una motivación inicial para desencadenar este relato desde el yo autorial, a saber, el edípico esfuerzo por *colocar al padre* y rehabilitar así una memoria que reconcilie con el pasado a través de la reflexión de los *hijos del Régimen*. Por ello la reja del bar que se abre al principio de la obra y no se vuelve a cerrar marca un elemento escenográfico de profunda simbología (Fig. 5 y 6). Se trata aquí de salir de la cárcel de los prejuicios, rompiendo los barrotes de una memoria —un relato, en fin— acrítica con nuestra propia posición en el mundo. Pero si



Fig. 5 y 6. Apertura del bar y de su reja al comienzo de la función.
Fotografía (Luz Soria) y boceto escenográfico (Alejandro Andújar)



este proceso de evaluación personal puede concernirnos a los demás, en cuanto espectadores, ello es posible mediante los mecanismos de identificación por iconicidad descritos por Marianne Hirsch, para quien «el auge de la cultura de la memoria bien podría ser un síntoma de la necesidad de incluirnos individual y colectivamente bajo una membrana colectiva formada por un legado común de múltiples historias traumáticas» (Hirsch, 2015, pág. 58).

En opinión de Hirsch «la transmisión familiar más íntima del pasado también parece estar mediada por imágenes y narrativas colectivas» (2015, pág. 52). Se trata, pues, de un doble proceso de identificación individual que se extrapola a lo colectivo, tal y como sucede en la obra: al ver una foto de una hilera de exiliados republicanos caminando hacia la frontera francesa, identifico a la abuela que va en tercer lugar con *mi abuela* que se exilió; es así como *esa abuela*, que no es la mía, se convierte en *las abuelas de la Guerra*, como categoría abstracta y al mismo tiempo hiperconcretizada. Con este breve ejemplo se pone en evidencia, por lo pronto, la diferencia metodológica radical entre la pretendida ciencia de la historia, que es particularización de la generalidad —la historia de unos pocos se convierte en la Historia— con respecto a la memoria, que es *generalización de la particularidad*.

Esto mismo es lo que explica, en opinión de Carlos Thiebaut, que el «género autobiográfico» —podemos entender bajo este marbete las distintas tipologías de las escrituras del yo— remplace hoy el protagonismo que habían tenido antes las narraciones mitológicas en la configuración de la identidad del sujeto. Para Thiebaut, sin embargo, el sujeto moderno no se ve constituido por *extrapolación* de las narrativas del yo mediante un proceso de identificación como el descrito por Hirsch. Este mecanismo sí era eficaz, por ejemplo, con el relato bíblico, pero ahora las narrativas del yo no operan como mero de identificación, sino que *construyen* al propio sujeto de manera in-mediata:

> No podría decirse que la autobiografía sea el género literario de la modernidad porque presente imágenes de individualidades en las que la sociedad puede proyectar ejemplificar e identificar sus valores, sino que habrá de pensar, más bien, que será un género primordialmente moderno porque construye, genera, crea, al sujeto moderno mismo (Thiebaut, 1989, pág. 25).

La modernidad se ha encargado de sostener un proceso de licuefacción de la identidad pre-constituida del sujeto que impide la configuración por identidad tal y como Hirsch parece entenderla. Es por ello por lo que otros teóricos, como Fernando Broncano, han propuesto una relectura de la identidad en clave narrativa, como modo de retener una noción positiva —ética en el sentido amplio— del sujeto, en línea con lo que Thiebaut denomina el «ideal moral de resistencia», que «se apoya sobre la posibilidad de una subjetividad reflexiva y compleja que ha surgido de un proceso histórico que, no obstante, no puede garantizar su plenitud o su cumplimiento» (Thiebaut, 1989, pág. 208). En opinión de Broncano, la identidad es narrativa a) porque «la identidad humana, personal o colectiva es histórica, irreversible, contingente, frágil» y «debe recorrerse como un sendero»; y b) «la identidad es narrativa en cuanto es fruto de la capacidad de ser contada» (2013, pág. 13). Frente al relato mítico del cuerpo místico —«el sujeto personal se desvanece en el sujeto colectivo como el miembro en el organismo» (2013, págs. 15-16)—, Fernando Broncano propone que la identidad individual y colectiva «son y deben ser un fruto maduro de la *agencia*» (2013, pág. 16). La obra de Sanzol refleja perfectamente, a través del personaje de Arizmendi, la tensión que la dialéctica de la identidad sustenta entre normatividad y agencia o libre juego de las potencias individuales. El «carácter normativo de la identidad» deriva de que «alcanzar o lograr una identidad estable es un signo de apropiación subjetiva de la realidad» (Broncano, 2017, pág. 24).

El esfuerzo de Sanzol al reivindicar esta *vuelta* a la narratividad del yo como vía configuradora de la identidad colectiva se encuentra incardinada en medio de esta disyuntiva filosófica de enorme importancia. *El bar* se presenta más próximo a las tesis pro-narrativas, aunque, como vimos en el apartado anterior, se hace cargo de las contradicciones que esta apuesta teórica conlleva en relación con el presente y el futuro[18]. El elemento de iconicidad intersubjetiva, siguiendo a Hirsch, del que se vale el autor es el bar, símbolo cultural y alegoría de España. Tal y como Sanzol reveló en el encuentro que tuvo con el público tras una de las funciones (VVAA, 2021), la obra nació de un hilo narrativo de enorme comicidad: el baño de un bar por cuyo retrete iban desapareciendo todos los parroquianos que lo visitaban. La poderosa idea de un *país que se va*

por el desagüe fue remplazada por una pieza mucho más seria, en la que el bar, en cuanto símbolo de España, se presenta como espacio de renegociación de la identidad. Este cambio es fundamental, pues con él se pasa de una visión disolvente de la identidad —la identidad nacional como un *agujero negro* que vuelve evanescente al individuo— a una mirada crítica para la cual la identidad debe disputarse como categoría política. Es decir, se pasa de una noción disolvente de la identidad a un concepto potencialmente aglutinante de la misma. Sanzol imagina un país-taberna del que no es posible escapar, al que ineluctablemente se pertenece y con cuya idea solo se puede mantener una relación polémica, agónica, transformadora. Español solo se puede ser, desde el punto de vista ético en la medida que se piense y luche *otra España* potencial, alternativa, rescatada del olvido, narrada desde *el otro lado de la historia*:

> Esta obra está dedicada a todos los españoles que no querían serlo; a todos los españoles que robaron España; a todos los españoles que tuvieron sus hijos fuera de España; a todos los españoles que querían serlo; a todos los españoles que lucharon por otra España; a todos los españoles a los que se tragó un bar; a todos los españoles a los que se tragó el olvido; a todos los españoles a los que se tragó la tierra; a todos los españoles que no tuvieron la fuerza de contar su historia a sus hijos. A todos los españoles (*El Bar*, pág. 11).

Tal vez por ello Sanzol parece emplear el bar como embajada, lugar de encuentro y apoyo mutuo. No es en los consulados donde Jorge encuentra sostén para sus proyectos, sino en el bar, entendido como «ese local cósmico que representa fielmente lo que hemos sido y lo que natural y asombrosamente logramos después» (Ruiz Mantilla, 2021). La escenografía de Alejandro Andújar subrayaba esta idea, al hacer del espacio originario del bar una especie de *caja china* que se abría, volteaba y descomponía para contener todos los demás entornos (Fig. 7).



Fig. 7. Boceto escenográfico de A. Andújar que muestra la descomposición del bar en piezas y su movilidad.

En las primeras escenas, Andújar logró presentar ese bar típico español ante los ojos de los espectadores con una apariencia sólida e insulada. Pero después, mediante levantamientos por tramoyas y desensamblaje de piezas, se desplegaba una gramática espacial que permitía figurar que en ese bar cabía el mundo entero, desde un garito de carretera en EE. UU. hasta los pasillos secretos de la Curia Vaticana, oportunamente asociados, por cierto, con la zona del retrete del primitivo



Fig. 8 y 9. Fotografía (Luz Soria) de los pasillos del Vaticano ubicados en el retrete del bar.



Fig. 9. Boceto escenográfico (A. Andújar) de los pasillos del Vaticano ubicados en el retrete del bar.

bar, estableciendo una clara asociación entre la corrupción eclesiástica, lo execrable y el detritus (Fig. 8 y 9)

5. Conclusiones

Sanzol nos presenta una obra que gravita enteramente en torno a la construcción de la identidad individual y colectiva. Esta búsqueda comienza con una desterritorialización —aprendemos quiénes somos cuando estamos fuera de casa, del mismo modo que nos volvemos *españoles*, sobre todo, cuando estamos fuera de España— y culmina con una transformación múltiple: la mutación histórica de un país que abandona el tradicionalismo y abraza el capitalismo liberal; la de un hombre que abandona el sacerdocio; la de un pasado que se ve vivificado al ser interpelado y reinterpretado por el presente, etc. Esta *conversión* configura un nuevo relato intersubjetivo del yo y el nosotros. Una *vuelta a la narratividad* que circunscribe nuestro reflejo a los cristales de esa *caja mágica* que es el bar de la obra. El bar fagocita y explica, solapa y desenvuelve; como túnel del tiempo que representa la continuidad en el cambio y lo constante en el devenir del flujo histórico. El bar se *traga* a todos los españoles y los reúne dentro de los límites de la ucronía que encarna. Por eso es en sus mesas donde aún puede tener sentido la pregunta —y, sobre todo, la indagación que trata de responder a la pregunta— por la

dificultad de *ser español* más allá de esa frontera, del límite difuso que separa la máscara del sujeto de la máscara de la nación. Este relato histórico no se presenta acríticamente, sino veteado de anacronismos y desdoblamientos que evocan *pasados posibles alternativos* que, a modo de heterotopías, nos distancian críticamente del relato. En este sistema de revaluación del pasado el humor opera como otro vehículo distancia, a veces, y como válvula de escape para el público, en otras ocasiones.

La apuesta de Sanzol por la visión narrativista de la identidad pone de manifiesto, al tiempo, las insuficiencias de ese relato resultante y la necesidad de que lo secuencial-diacrónico se abra a la sincronía de los pasados y futuros posibles. Solo así el presente puede mostrarse como intersección entre la memoria y la utopía —es decir, como ámbito de la agencia— y como manifestación de un compromiso cívico y una intencionalidad moral, es decir, de un pro-yecto colectivo de convivencia y solidaridad.

6. Obras citadas

Abellán, José Luis (2001). *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Abuin, Anxo (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Universidad.

Afán, Tomás (2020). Alfredo Sanzol, sentido (del humor) y sensibilidad. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* (54).

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Álvarez Junco, José (2022). *Qué hacer con un pasado sucio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Bergson, Henri (1963). *Materia y memoria*, José Antonio Míguez (tr.). Madrid: Aguilar.

Blanco, Sergio (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.

Bravo, Julio (2021). *El bar que se tragó a todos los españoles*, dignidad contra silencio. *ABC* (13-II). Recuperado de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-trago-todos-espanoles-dignidad-contra-silencio-202102120102_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fteatrero.com%2F.

Broncano, Fernando (2013). *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder.

Casas Janices, Ana (2012)coord. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

Casas Janices, Ana (2014)coord. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert

Casas Janices, Ana (2018a). Pensar lo real desde la autoficción. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (811), 20-35.

Casas Janices, Ana (2018b). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de literatura*, (159), 67-87.

Escalada, Julio (2019). Análisis crítico de *La ternura* de Alfredo Sanzol. *Don Galán: Revista de Investigación Teatral* (9), 89-92. Recuperado de https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num9/espectaculo/pagina1.html (15 de julio de 2022).

García Barrientos, José Luis (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, (699-700), 504-524.

García Barrientos, José Luis (2011). ¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario. *Revista de Literatura*, (145), 35-64.

García Barrientos, José Luis (2014). Paradojas de la autoficción dramática. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas Janices (dir.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 127-146.

García Barrientos, José Luis (2020). Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas). *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (53), recuperado de http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/ (15 de julio de 2022)

González Subías, José Luis (2020). Mecanismos del humor en la obra dramática de Alfredo Sanzol. *Theatralia: revista de poética del teatro* (22), 295-304.

Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto.* Madrid: Carpe Noctem.

MONTINI, GIOVANNI BATTISTA, PABLO VI (1967). *Sacerdotalis caelibatus*. Roma: Imprenta Vaticana, recuperado de https://www.vatican.va/content/paul-vi/la/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_24061967_sacerdotalis.html (28 de enero de 2022).

MURO MUNILLA, MIGUEL ÁNGEL (2020). Comicidad, humor, dureza y ternura en Delicadas de Alfredo Sanzol. *Theatralia: revista de poética del teatro* (22), 281-294.

OÑORO, CRISTINA (2020). Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* (54).

ORDOÑEZ, MARCOS (2021). Tres horas en el Blue Moon. *El País* (20-II). Recuperado de https://elpais.com/babelia/2021-02-19/tres-horas-en-el-blue-moon.html.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1914). *Meditaciones del* Quijote. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2020). Teatro y coronavirus. *El Ideal de Granada* (27-VIII), 21.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2021). Semiótica, pandemias, covid-19 y teatro. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (31), 27-37.

RUIZ MANTILLA, JESÚS (2021). Los españoles somos un bar y la Iglesia, un retrete. *El País* (10-III). Recuperado de https://elpais.com/espana/madrid/2021-03-10/los-espanoles-somos-un-bar-y-la-iglesia-un-retrete.html.

SANTIAGO ROMERO, SERGIO (2021b): El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuaresma de 2020». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, (892), 11-12.

SANZOL, ALFREDO (2020). *El bar que se tragó a todos los españoles*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

THIEBAUT, CARLOS (1989). *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor.

TORRE, MARIO DE LA (2014). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (20), 53-67, recuperado de http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3361/5838 (10 de noviembre de 2022).

VVAA (2021). Encuentro con el equipo artístico de *El bar que se tragó a todos los españoles*, Centro Dramático Nacional, recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PSTK0u7ngG0 (24 de enero de 2022).

7. Notas

[1] Esta investigación ha sido realizada al amparo del proyecto de investigación I+D H20197HUM-5722 (CARTEMAD-CM), «Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid Contemporáneo».

[2] Quisiera agradecer la generosa ayuda prestada por el autor del texto, Alfredo Sanzol y por el Centro Dramático Nacional, especialmente a Ana Betemps Jiménez, que me ha facilitado cuanta información he requerido. También a Alejandro Andújar y Luz Soria, respectivamente, por su autorización para reproducir aquí varios bocetos escenográficos y fotografías del montaje.

[3] Para un análisis más detallado de las consecuencias de la pandemia en el tejido teatral español, véanse los artículos de Romera Castillo (2020; 2021), pionero en reflexionar sobre este asunto, Oñoro (2020) y también nuestro almanaque teatral de la revista *Ínsula* correspondiente al año 2020 (Santiago Romero, 2021b).

[4] Al éxito de la crítica, prácticamente unánime, se unió el aplauso del público, lo cual motivó que la temporada siguiente la obra fuera reprogramada entre el 15 de septiembre y el 17 de octubre de 2021, con análoga popularidad.

[5] No he encontrado ningún gurú de la publicidad con este nombre, ni ningún título que pueda ser equivalente al del libro que, según la obra, publicó Sluter, *El mejor vendedor de todos los tiempos*.

[6] Ante el elevado número de referencias al texto publicado de la pieza, simplifico su cita con la abreviatura *El bar* seguida del número de la página citada.

[7] Los otros lemas insisten en el símbolo del viaje (como el «Caminante no hay camino» de Machado o la cita de la *Rayuela* cortaziana), en la deuda intrageneracional (lema de Margaret Tait) o en la importancia de la *confesión* como principio de libertad (versos de Walt Whitman).

[8] Para una revisión del teatro de viajes —no exclusivamente de estas *road-play*— desde el punto de vista de la dramatología es de imprescindible consulta el trabajo de García Barrientos (2011).

[9] Este procedimiento de escritura casi por *sketches* fue ensayado antes por Sanzol en *Días estupendos*, *La ternura* y otras piezas (Escalada, 2019).

[10] Esta división espacial tripartita se ve quebrada por la escena 25, en la que Jorge llama a su hermano desde la ciudad danesa de Aahrus, a la que ha viajado para aprender más sobre los sistemas de calefacción que pretende vender una vez obtenga la dispensa y se pueda casar con Carmen.

[11] El amor como instancia redentora es un recurso frecuente en la dramaturgia de Sanzol y queda quintaesenciado en la pieza *La ternura* (2017). En esta comedia de enredo, que coquetea con el universo naif del cuento de hadas y juega con el imaginario shakespeariano y los tópicos de la comedia romántica norteamericana, la articulación del *happy ending* supera la convención para adquirir sustrato ontológico. Otras piezas anteriores, como *Días estupendos* (2011) ensayaban ya este tratamiento del amor dentro del cauce de la comedia tradicional, como principio restaurador del orden pero, sobre todo, como alternativa viable ante la virulencia de otros ámbitos de la realidad (la historia, la política, el sistema económico). Este expediente se ha convertido ya en un rasgo fundamental de la dramaturgia del autor.

[12] En la escena 18 el obispo le señala a Jorge que si ha mantenido relaciones con la chica que ha conocido «eso lo podemos aportar a la causa y facilitaría los trámites» (*El Bar,* 114).

[13] Sobre la cuestión del humor y su papel dramatúrgico en la obra de Sanzol véase González Subías (2020), Afán (2020) y Muro Munilla (2020).

[14] Esta concepción del tiempo pensado como apertura del presente tiene una raíz filosófica clara en los planteamientos sostenidos por Bergson en *Materia y memoria* (1963). Para Bergson la memoria vital es precisamente aquella que es capaz de re-vivir cada instante desde su presencialidad y potencialidad futura. La memoria, entendida de esta manera, se configura como el dispositivo esencial de que dispone el hombre para acceder a la *durée* constitutiva del tiempo.

[15] En el ámbito de los estudios de autoficción orientados a las artes escénicas son de obligada consulta el ensayo de Sergio Blanco, *Autoficción, una ingeniería del yo* (2018) y los trabajos de García Barrientos (2014), Manuel Alberca (2007) y Casas Janices (2012; 2014; 2018ab).

[16] A esta consideración, realizada desde la dramatología diseñada por García Barrientos, pueden superponerse las consideraciones de Ana Casas sobre otras dos dificultades añadidas para poder hablar de autoficción en el ámbito del cine y del teatro: «En primer lugar, la noción de autoría, en la que no resulta sencillo —ni deseable— individualizar la figura del autor, ya que tanto en el cine como en el teatro resulta más apropiado pensar en un autor colectivo que incluya al director, el guionista o autor del texto, los actores, el escenógrafo, el director de fotografía, etc.; y en segundo lugar, la referencialidad del contenido autobiográfico defendida y negada según el punto de vista que se adopte» (2018b, pág. 71).

[17] En nuestra opinión aciertan quienes han planteado la idea de que el debate ontológico —es decir, el de la referencialidad *real* de los hechos presentados en un discurso autoficcional— solo puede enturbiar una cuestión que queda bien analizada si se traza en términos estrictamente narratológicos, es decir, en términos de pacto ficcional.

[18] Cabe mencionar que, aunque hablemos de un concepto narrativo de identidad, esta se manifiesta en *El bar* a través de una forma dramática, es decir, no mediatizada, lo cual es, desde la perspectiva aristotélica, incompatible con la narración. De ahí las reservas que plantea García Barrientos para aceptar la narratividad en el teatro, pues para él el narrador es una «instancia mediadora» incompatible con la esencia inmediata del teatro (2004, pág. 513). La ingente presencia de narradores en el teatro contemporáneo, ampliamente estudiada por Anxo Abuin en una monografía fundamental (1997) es reinterpretada por García Barrientos como un retorno a la forma primitiva del monólogo tal como era presentado en el teatro griego. Con todo, el teórico admite una «especie de contaminación del drama con lo narrativo» en ciertas obras (2004, pág. 519). Para García Barrientos, de todos modos, no es incompatible la defensa de la inmediatez del teatro con que, en forma dramática, se presente una narración de la identidad, en el sentido de fábula o hilo argumental. Lo que desarrolla *El Bar* es la *performance* de poner en acto el relato de la identidad en cuanto esencialmente narrativo.

LA REPRESENTACIÓN DE LA ACELERACIÓN DE LA MODERNIDAD TARDÍA EN *FICTIONALITY SHOWS* DE DIANA I. LUQUE Y *PUNTO MUERTO* DE BLANCA DOMENECH

THE REPRESENTATION OF THE ACCELERATION OF THE LATE MODERNITY IN FICTIONALITY SHOWS *BY DIANA I. LUQUE AND IN* PUNTO MUERTO *BY BLANCA DOMENECH*

Manuel García Martínez
Universidad de Santiago de Compostela
(manuel.garcia.martinez@usc.es)
https://orcid.org/0000-0003-0277-239X

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.04
ISSN 2444-3948

Resumen: *Fictionality Shows* de Diana I.Luque y *Punto muerto* de Blanca Domenech son dos piezas de teatro breve que presentan metafóricamente la aceleración de la sociedad actual en su acción y en sus diálogos. Este artículo pretende, tras exponer los principales rasgos de la aceleración de la Modernidad tardía según las teorías de sociólogos como H.Rosa, explorar de qué modo se puede analizar esta representación de la aceleración social en un texto dramático. Para ello, se analizarán ambos textos, por una parte, desde el punto de vista formal de los diálogos, y por otra parte, desde el punto de vista temático, es decir, mostrando cómo ambos textos presentan la aceleración de la vida social y sus efectos sobre los personajes.

Palabras Clave: Aceleración, velocidad textual, urgencia, crisis, alienación.

Abstract: *Fictionality Shows* by Diana I. Luque and *Punto Muerto* by Blanca Domenech are two short theater pieces that metaphorically deploy the urgency of our contemporary society, both through action and by means of the dialogues. Both plays offer a peculiar temporal dimension in the sense that they focus on the representation of the social. After exposing the main features of the acceleration of late Modernity following the theories of sociologists such as H.Rosa, this article explores how this representation of social can be analyzed in a dramatic text. With this purpose in mind, the article analyses in both texts the themes dealt with as well as the formal dimension of the dialogues so as to demonstrate how the plays represent the rush of social life an its effects upon the characters.

Key Words: Aceleration, textual speed, emergency, crisis, alienation.

Sumario: 1. La aceleración en la Modernidad Tardía. 2. El estudio de la velocidad y la aceleración en literatura. 3. Diana I. Luque y Blanca Domenech. 4 Dos obras: manifestaciones de la aceleración. 5. Los rasgos comunes a las dos obras. 6. Obras citadas.

Copyright: © 2022. 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)

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ es licenciado en Filología Francesa, Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad de Paris 8, profesor titular del Área de Lengua y Literatura Francesas, del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Italiana de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. En la actualidad, imparte clases de Literatura y cultura Francesa y de literaturas emergentes en el marco de las artes escénicas. Sus líneas de investigación son el análisis del tiempo, de la temporalidad y del ritmo en los textos dramáticos y en las puestas en escena contemporáneas, las innovaciones teatrales y las teorías teatrales contemporáneas, así como las distintas metodologías de análisis de los espectáculos teatrales. Ha publicado artículos en numerosas revistas como *Degrés, European Stages, Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales au Canada, Assaf.*

La aceleración en la Modernidad Tardía

La aceleración de la Modernidad tardía –expresión tilizada por el sociólogo Hartmut Rosa para referirse a la época actual–, tal y como la analizan sociólogos como Paul Virilio (desde 1977), Nicole Aubert (2003, 2018) o Hartmut Rosa (2011, 2012), afecta a los distintos niveles de la vida social: es perceptible en los progresos técnicos, en la rapidez de los cambios de la vida social y en el incremento de la rapidez con la que se producen las mutaciones sociales y las formas de pensamiento. La aceleración de la vida social ha provocado cambios profundos, transformando la percepción del tiempo del individuo (Rosa, 2011, pág.153). Los individuos han modificado sus perspectivas temporales, es decir, su forma de concebir el pasado, el presente y el futuro. El individuo tiende a vivir centrado en el presente, inmerso en la «tiranía del instante real»: «C´est tout et tout de suite» (Virilio, 2019, pág. 37). Se prevé cada vez menos el futuro, ya que se percibe como cambiante e incierto, y el pasado deja de tener importancia, dada la rapidez de las mutaciones sociales y de las formas de pensamiento. La aceleración de los medios técnicos, que ha hecho ganar tiempo en la realización de un gran número de acciones, ha venido acompañada por un aumento considerable del número de tareas que los individuos deben realizar, provocando la aceleración del ritmo de vida.

La sensación de aceleración resulta de una relación entre distintas velocidades (Virilio, 2010). Esta sensación depende principalmente de la multiplicación de los episodios y/o de las experiencias vividas en un lapso de tiempo dado, tomado como unidad de referencia. Esto provoca una condensación de los acontecimientos, que es uno de los indicios de la aceleración del ritmo de vida. La mayor rapidez de sucesión de los acontecimientos o la ejecución simultánea de actividades son las principales causas de esta aceleración (Rosa, 2011, pág. 163). Con frecuencia, la aceleración da lugar a una sensación de urgencia, así como a la sensación generalizada de que cada vez tenemos menos tiempo, que debemos actuar con rapidez para evitar el peligro (Bouton, 2013).

Pese a que la aceleración es percibida como alienante (Rosa, 2012), sus múltiples implicaciones son raramente objeto de una crítica conceptual u objeto de un posicionamiento político (Virilio, 2011), más allá de protestas verbales individuales, generalmente poco estructuradas: la

mayor parte de las personas considera la aceleración como una característica inevitable de la vida actual.

La aceleración está presente también en las manifestaciones artísticas, en los medios audiovisuales como el cine, las series de televisión, los vídeos, etc., cuyos ritmos se han vuelto más rápidos, reduciendo la duración de las imágenes proyectadas.

A pesar de la creciente presencia de la aceleración en la vida social, el teatro, tanto en los textos dramáticos como en sus representaciones, ha quedado aparentemente al margen de este fenómeno. Las razones son diversas: en la escritura teatral, las tradiciones del oficio y las estructuras convencionales de los diálogos que se siguen enseñando en las escuelas de teatro son muy influyentes y se basan en ciertos criterios de calidad muy definidos; la influencia estética de la lentitud reivindicada en los años 60, la obra de Robert Wilson a partir de 1970 y de los directores que lo imitaron como reacción a la aceleración de la vida social tambian han sido importantes. Los estudios teatrales, desde un punto de vista teórico, han ignorado hasta ahora el fenómeno de la aceleración: no existe hoy en día ningún estudio que trate esta transformación temporal.

No obstante, la aceleración aparece cada vez más en los textos dramáticos de los autores jóvenes, que desean reflejar las transformaciones del mundo contemporáneo. Se representa la aceleración de la vida social tanto en sus efectos sobre los personajes como en la forma de los diálogos. Con frecuencia, la aceleración aparece retratada en la obra sin ser objeto de una conceptualización explícita por parte de su autor. Sin embargo, a menudo los autores muestran una actitud crítica con respecto a este fenómeno social determinante.

El presente estudio pretende analizar como ejemplos de la representación de la aceleración de la sociedad actual dos textos dramáticos publicados en la revista *Acotaciones, Investigación y creación teatral* (n.28, Enero-junio 2012): *Fictionality Shows* de Diana I. Luque y *Punto muerto* de Blanca Doménech.

2. El estudio de la velocidad y de la aceleración en literatura

La velocidad en el teatro siempre ha sido una cuestión importante y, por otra parte, compleja, ya que en ella intervienen distintos factores. En un texto dramático, la velocidad viene dada por una serie de recursos estilísticos que aparecen a diferentes niveles. Por ejemplo, en una réplica, su inicio, su estructura y su longitud son algunos de los factores que determinan su velocidad. No obstante, la velocidad es siempre relativa y los elementos formales deben ser cotejados con el análisis de la situación dramática y con el estudio psicológico del personaje, que confirman o descartan la rapidez del fragmento. Desde los primeros textos dramáticos, las variaciones de velocidad se elaboraron por razones dramatúrgicas, buscando un efecto en relación con el contenido de la escena representada.

Cuando el número de elementos en una secuencia dada es superior al habitual, tiende a producir una sensación de rapidez. Para K.Hume (2005) y para Baejens y Hume (2006), multiplicar las «unidades» crea un efecto de velocidad narrativa. Las «unidades» son para K.Hume, los personajes, los elementos de la historia, los episodios, las noticias o los acontecimientos (2005, pág.107). Del mismo modo, para el director Thomas Ostermeier, la brevedad así como la rapidez de las acciones, su acumulación y su repetición son recursos que permiten representar la aceleración (1999, pág.17). Por otra parte, la mayor acumulación de información en un fragmento dado es también un factor de aceleración tanto para K.Hume y K.Kukkonen como para el director T.Ostermeier.

La introducción de elementos fantásticos, fantasmagóricos o simplemente de elementos sorprendentes, anómalos, a los que no se puede encontrar significación (K.Hume) o que no se pueden comprender (T.Ostermeier) también provocan aceleración (Hume, 2005, pág. 122; Baetens, Hume, 2006, pág. 350).

En el encadenamiento de las réplicas, el breve instante que las separa es un factor fundamental de la sensación de rapidez tanto en el texto como en la puesta en escena (Ostermeier, 1999). Por ejemplo, el silencio que puede constituir una elipsis sintáctica contribuye a la rapidez del encadenamiento. Según K.Hume y K.Kukkonen (2021), la ausencia de transiciones crea un efecto de aceleración; se trata de «quitar material esperado», suprimir las relaciones significativas entre los elementos (Hume, 2005, pág. 119). Las transiciones elípticas suponen una ruptura.

Con la aceleración contemporánea, la elipsis sintáctica y semántica, que coincide con un cambio temático, se vuelve el recurso más utilizado, ya que permite visibilizar la multiplicidad de temas y de elecciones posibles de un individuo.

Por otra parte, la rápida alternancia de las réplicas también contribuye a la sensación de velocidad, en la que a su vez intervienen otros factores como la longitud de las frases o su complejidad. En una escena o en un conjunto de escenas, los cambios de velocidad son una necesidad dramática para mantener la atención del espectador.

La velocidad está asociada con frecuencia al ritmo. Desde el punto de vista actoral, por ejemplo, Stanislavski ya consideraba el «tempo-ritmo» como un factor esencial en la formación de un actor. El tempo-ritmo es una combinación del tempo o de la velocidad de actuación y del ritmo (en su definición más básica, la sucesión de tiempos fuertes y de tiempos débiles).

Los desarrollos simultáneos y contradictorios, con velocidades distintas, suponen una mayor densidad de información y una mayor complejidad del desarrollo (Bouilloud, Fournout, 2018, pág.138), propiciando la aceleración.

Por otra parte, los ritmos iniciales de un texto o de un espectáculo crean unas expectativas sobre la forma del desarrollo ulterior. Cuando se confirman, a medida que transcurre la obra, pueden reforzar el efecto de aceleración.

Estos recursos suponen un primer nivel de representación de la aceleración. En el presente estudio, el análisis de este primer nivel toma también como modelo, además de las teorías que acabamos de mencionar, los estudios sociológicos que han detallado cómo se produce la aceleración en la sociedad. H. Rosa (2012, pág.153) indica que la aceleración supone un aumento «empíricamente verificable de episodios de acciones y/o de experiencias vividas por unidad de tiempo». Tres son las estrategias principales para obtener este aumento: a/ se acelera la acción (como por ejemplo andar más deprisa); b/ se reduce o suprime la duración de las pausas entre los acontecimientos; c/ se realizan varias tareas simultáneamente.

Por otra parte, ciertos textos dramáticos contemporáneos abordan en sus diálogos las consecuencias de la aceleración contemporánea en el mundo del trabajo, en la vida social y en las vivencias de las personas: se puede considerar como el segundo nivel de representación de la

aceleración contemporánea. Esta modifica las perspectivas temporales de los individuos, su actitud con respecto al presente, dando lugar a diversas experiencias o sensaciones, como la de vivir sin perspectivas de futuro; provoca la sensación de urgencia constante al tener que realizar un gran número de acciones y recibir mucha información sin poder realmente asimilarla, la sensación de carecer de tiempo para llevar a cabo dichas acciones, la sensación de agotamiento debida a la sucesión de acontecimientos que el individuo tiene la impresión de no controlar.

Antes de adentrarnos en el análisis de *Fictionality Shows* de Diana I Luque y de *Punto muerto* de Blanca Domenech, presentaremos las obras de sus autoras con el fin de mostrar que este tema ya está presente de distintas maneras en otras obras suyas.

3. Diana I. Luque y Blanca Domenech

Filóloga, licenciada en dramaturgia por la Resad, traductora y docente, Diana I. Luque aborda en sus obras de teatro temas actuales. Los problemas de la sociedad contemporánea se evocan en ambientes urbanos, interesándose con frecuencia por los marginales, los emigrantes, las personas desvalidas o las víctimas. Aborda temas ampliamente debatidos por los medios de comunicación, adoptando una mirada crítica para mostrar el carácter tópico de su tratamiento convencional. Para ello, con frecuencia lleva a cabo una parodia, transformando y exagerando las situaciones con el fin de mostrar, gracias a esa distorsión, el carácter artificioso y falso del discurso biempensante. De hecho, los textos reflejan a menudo el carácter ambivalente de las presuntas víctimas o de las supuestas imágenes moralmente positivas. La sátira adquiere crudeza en los diálogos con el fin de revelar las verdaderas relaciones subyacentes. El proceso de degradación, que tiene aspectos cómicos, carece de objetivo moral explícito y los finales de las piezas preservan la ambigüedad sobre los valores parodiados.

Las convenciones abordadas son fenómenos ensalzados como valores de tolerancia, generosidad y humanidad. Por ejemplo, en *Tener un cuerpo* (2011), Diana I. Luque aborda de manera provocadora el problema de los deportistas minusválidos y de la cirugía estética. La autora presenta un hombre que hace todo lo posible para transformarse en un minusválido con el objetivo de competir como un deportista paralímpico.

Paralelamente, su hija adolescente transforma su cara con sucesivas operaciones de cirugía estética para cumplir con el canon estético del momento promovido por las marcas comerciales. En *Abrazos vacíos* (2017), la autora parodia el humanitarismo al presentar a una trabajadora de una ONG que interactúa con los socios que aportan dinero para apadrinar a niños en países del Tercer Mundo; de este modo, la autora cuestiona el supuesto altruismo del personaje, cuya actividad encubre en realidad sus intereses personales y su necesidad de sobrevivir desempeñando esta actividad. En *La imagen de los sometidos* (2012) aborda el problema de las intervenciones militares en países extranjeros, de la guerra y de su idealización: los miembros de la familia de un soldado destinado en un país árabe reciben fotos escandalosas, donde se intuye que el soldado ha sido torturado.

Entre los temas recurrentes de la autora se encuentra la aceleración de la sociedad contemporánea, que aparece representada en varias obras. Por ejemplo, en *Tener un cuerpo* (2011), la aceleración se manifiesta en unos diálogos particularmente ágiles, pero sobre todo en la multiplicidad de acciones del protagonista, que participa como minusválido en diversas competiciones. Paralelamente, las alteraciones incesantes y rápidas de la imagen de su hija, convertida en «musa de la moda internacional», desembocan en graves crisis de identidad.

En *Felicidad, marca registrada* (2010), Diana I. Luque evoca la aceleración contemporánea en varios momentos. La acción principal consiste en el éxito fulgurante de una empresa de publicidad y en su caída estrepitosa, que lleva al propietario de la empresa al suicidio. La obra contiene fragmentos de escenas que hacen pensar en el ritmo veloz de la vida contemporánea mediante la rápida proyección de imágenes, que indicarían la voluntad por parte de la autora de crear un trasfondo de vida acelerada. Al principio de las escenas se proyectan varios vídeos al mismo tiempo. En la secuencia 8, se muestran dos escenas simultáneas: «*Los spots de Ad & Media se suceden en la pantalla a un ritmo vertiginoso* (...)»; en la escena 10, en la filmación de un spot imaginario, se suceden diferentes acciones muy rápidamente; en la escena 15, en la cual el personaje principal, Felix, está en el psiquiátrico, sus delirios transcurren a un ritmo vertiginoso; al final de la escena 22, «*La escena se va quedando a oscuras mientras en la pantalla se suceden aceleradamente fragmentos de los spots de Ad & Media.*». Por otra parte, la pieza está constituida por secuencias separadas por saltos temporales que toman como referencia el ingreso

en una institución psiquiátrica del personaje principal. Las escenas con personajes reales alternan con otras que aluden a imágenes mentales del protagonista. Los saltos temporales y los cambios de escenas reales a escenas oníricas propician una sensación de aceleración.

Puto Barrio (2020) representa una aceleración constante durante casi todo el texto. Tiene una estructura particular, dividida en tres partes con respectivamente 12, 15 y 13 secuencias. Cada secuencia corresponde a un lugar distinto en barrios marginales de una gran ciudad, poblados en su mayoría por inmigrantes de diferentes razas (barrio chino, barrio árabe...). La brevedad de las frases, su rápida sucesión, la falta de nexos de transición, la acumulación de sustantivos, de objetos, de diferentes imágenes permiten retrarar un mundo dominado por las incesantes mutaciones sociales. Cada secuencia da lugar a una temporalidad distinta, y aunque alguna evoca la tranquilidad, como «la parroquia» (tercera secuencia), el encanamiento de cuadros hace prevalecer la idea de un mundo plural y cambiante. Cada escena posee un narrador cuya voz alterna con partes dialogadas, creando una sucesión polífónica y una mayor complejidad por la presencia de dos desarrollos diferenciados.

Fictionality Shows (2012) retoma esta imagen del rápido paso del tiempo, recurrente en la obra de Diana I. Luque.

Blanca Domenech es licenciada por la RESAD. Trata temas universales en un contexto contemporáneo. Desde 2002, sus más de doce obras han sido representadas en numerosos teatros y festivales en distintos países. Ha ganado múltiples premios como el Premio Calderón de la Barca en 2009 con *Vagabundos*. Blanca Domenech utiliza distintos registros. *La tercera persona* (2012), en la que dos mujeres se preparan en un avión para suplantar la identidad de una tercera persona durante dos días, se inspira en el ambiente de la novela policiaca y de la novela negra. Junto a la recurrencia del componente onírico (Perez-Rasilla, 2018, pág. 246), su teatro se hace eco de problemas de los jóvenes adultos y de acontecimientos históricos del momento vistos desde el prisma de su generación. En *La llamada de la calle*, refleja el deseo de libertad individual que simboliza el movimiento 15 M de 2011. El personaje principal, Álex, atraído por unas protestas colectivas de rechazo al sistema, se marcha a vivir a la sierra, abandonando la seguridad que encarnada en la relación de amistad con su compañero de piso. En *Zorros de ciudad* (2011), también revisa imágenes tradicionales, como la de la inmigración, al presentar un joven emigrante español en Londres en una situación de explotación:

este se avergüenza y esconde su situación real a un amigo de Madrid durante una conversación telefónica, siendo incapaz de comunicar las condiciones en las que se encuentra, a diferencia de la generación de emigrantes de los años 60. Del mismo modo, *La zona* (2010) evoca un ambiente kafkiano, en el que varios personajes (Inge, Bruno y Emma) se encuentran en unos edificios nuevos, entre personajes enigmáticos y amenazantes en un mundo extraño y deshumanizado. Los obras de Blanca Domenech abordan igualmente debates históricos de la actualidad nacional española. *El mal de piedra* (2012), a través de los conflictos entre Miranda, una restauradora del Valle de los Caídos, y un colaborador, Andrés, evoca los conflictos despertados por la memoria histórica y los recuerdos del franquismo.

Ese deseo de abordar la actualidad contemporánea lleva a la autora a representar la aceleración de la modernidad tardía. Por ejemplo, *Pies de gato* introduce la problemática de lo posthumano. La aceleración técnica de la modernidad tardía se materializa en la presencia de un robot, mientras que a otro de los personajes, Petra, le implantan dos electrodos en el celebro. Los robots y la prolongación de las posibilidades humanas por medios tecnológicos supone una des las grandes mutaciones ideológicas de nuestra época. *Hydra* (2016) trata la cuestión de los progresos científicos, en particular neurológicos, en relación con los problemas éticos de la manipulación de la mente humana y de los límites de la vida: la trama gira en torno a una enferma en coma a la que un grupo de médicos, gracias a una tecnología innovadora y recurriendo a estímulos emocionales, consigue reanimar momentáneamente. La fábula de la obra recoge una de las características de la aceleración contemporánea, el progreso técnico, motivado por una necesidad particular y favorecido por una inversión económica. Por otra parte, la multiplicidad de imágenes de vídeo utilizadas y los cambios de nivel de la ficción favorecen la sensación de aceleración en varios momentos del texto. *Boomerang* (2021) contiene igualmente numerosos tópicos de una vida acelerada. La acción transcurre en una ciudad financiera imaginaria, «la mayor ciudad financiera de Europa», *Metropoli Financiera Internacional*, en donde se lleva a cabo una soterrada lucha por el poder, con traición y sorpresa final. Varios de los personajes llevan una vida acelerada e intensa tanto por el ritmo del trabajo como por un deseo hedonista de vivir la vida con intensidad. *Punto muerto* (2012) retoma la representación de la aceleración de la modernidad tardía.

4. Dos obras: manifestaciones de la aceleración

4.1. *Fictionality Shows* de Diana I. Luque

Sinopsis:
La obra presenta dos personajes que no tienen nombre propio: se los designa como «Ella» (Alba) y «Él», están casados y tienen una hija (Luz). Una llamada nos indica que han secuestrado a esta última y que su madre dispone de 60 minutos para encontrarla. Él y Ella narran el secuestro de Luz, la persecución en coche a gran velocidad y finalmente la liberación cuando la madre alcanza al secuestrador enmascarado. Al recuperar a su hija, la mujer descubre que el raptor es su marido. Lo ha hecho para participar en un concurso con el fin de ganar una cantidad de dinero que les permita «pagar la hipoteca y saldar todas las deudas» (p.129). Sin embargo, al final de la obra, la tensión vivida provoca una crisis profunda en la pareja.

La crítica de la aceleración de la vida cotidiana es uno de los temas principales. *Fictionality Shows* contiene los dos niveles comentados más arriba: la aceleración plasmada en el desarrollo de los diálogos gracias a una serie de recursos estilísticos, y la aceleración tratada como tema. Ambas aparecen entrelazadas. No obstante, para una mayor claridad expositiva, analizaremos en primer lugar la representación de la aceleración mediante los recursos estilísticos, y, en segundo lugar, la aceleración como tema.

El recurso más importante es la rapidez del desarrollo del texto dramático. Esta rapidez se debe principalmente a que el diálogo entre los dos únicos personajes es muy ágil: la sucesión de las réplicas y la alternancia de un personaje a otro ocurre a gran velocidad. La mayor parte de las réplicas consisten en una serie de preguntas y de respuestas breves o muy breves:

> Él. – un acertijo
> Ella. – un acertijo, sí, que Alba solucionaría gustosamente si la vida de su hija no estuviese en peligro
> Él.– no está en peligro
> Ella.– no está en peligro, pero Alba no lo sabe.
> Él.– Tampoco sabe la solución al acertijo

ELLA.– Tampoco; pero sabe que si golpea a la joven, si le tira de los pelos o la amenaza con la boca del cañón pegada a la sien, es muy probable que le diga la solución
ÉL.– pero no lo hace.
ELLA.– No lo hace porque sabe que la pistola no tiene balas
ÉL.– tiene balas. No lo hace porque Alba es partidaria del diálogo
ELLA.– del debate
ÉL.– del concierto
ELLA.– del consenso
ÉL.– de llegar a un acuerdo
(*Acotaciones*, 28, pág. 130)

Además, el contenido de estas réplicas muestra varias acciones. La cantidad de información, elíptica, fragmentaria y muy superior a la habitual, acumula continuamente datos nuevos que completan los anteriores. La información progresiva mantiene la rapidez del desarrollo. Las transiciones entre las réplicas son bruscas y rápidas. Del mismo modo, las repeticiones, de diferente índole y amplitud, generan sensación de fluidez. La dimensión psicológica de los personajes confirma la tensión y la aceleración del texto.

Otro recurso clave es la autorreferencialidad: los personajes son a la vez narradores y personajes de la acción. Desde el inicio, se pone de manifiesto que ambos ya han vivido la historia y que la representan a la vez que la narran. Cuando como narradores se anticipan, ya que poseen información sobre el desarrollo ulterior, provocan un desdoblamiento en dos niveles con dos velocidades distintas, el de la acción y el de los comentarios de los narradores, lo que implica una tensión entre ambos niveles, favoreciendo la percepción de la aceleración. El que cada uno de los personajes complete el punto de vista del otro, explicando lo que piensa o corrigiendo lo que se acaba de decir, supone también una dimensión autorreferencial que añade al texto momentos cómicos. A medida que avanza, la obra crea en el lector un estado de atención constante por los vaivenes entre presente y pasado. La reiteración de este recurso, unido a la rapidez de los diálogos, contribuye también a fomentar la sensación de aceleración.

La obra consta de una sola acción, con un gran número de partes diferenciadas, lo que paradójicamente favorece su fluidez. En una pieza tan corta (8 páginas, 225 réplicas), se pueden distinguir seis partes:

a. La llamada de teléfono (pág. 127);
b. El anuncio del secuestro (págs.127-129)
c. El principio de la persecución y el accidente imaginado (págs. 131-132)
d. La continuación de la persecución (págs.133)
e. El final de la persecución y el descubrimiento de la identidad del secuestrador (págs.133-135)

Todos los recursos anteriormente mencionados aparecen en cada una de las secciones, al mismo tiempo que nuevos recursos que potencian la sensación de aceleración. Veámoslo sección por sección.

a. La llamada de teléfono (pág. 127)

Desde la primera secuencia, se instala el mecanismo de repeticiones que se va a mantener durante una gran parte de la obra: se repite casi siempre una misma palabra, y a partir de la palabra o idea repetida, se introducen nuevos datos u otra acción o palabra que será, a su vez, retomada por la réplica siguiente.

> Ella.– Suena el teléfono
> Él.– Todo empieza con una llamada de teléfono
> Ella.– Una llamada de teléfono fijo de su casa que el visor identifica acertada, aunque inútilmente como «número privado»
> Él.– La clase de número privado que ofrece tarifas de teléfono más baratas y noches de hotel gratis.
> (*Acotaciones*, 28, pág.127)

b. El anuncio del secuestro (págs.127-129)

Una vez que se ha instalado este mecanismo de repetición, se produce un cambio con el paso al estilo directo «¿Alba? ¿Alba García?», que supone una nueva ruptura. En esta segunda parte (págs.127-129), se introduce otro tipo de repetición, otra forma de estilización del diálogo: a cuatro réplicas de diálogo directo les siguen once réplicas en las que los personajes cuentan y comentan la acción. A continuación, dos réplicas retoman el diálogo directo y, inmediatamente después, siguen cuatro réplicas de comentario, lo que crea un efecto rítmico, reforzando la

sensación de aceleración. En esta parte, se instala el ambiente de urgencia de la acción al introducir la noción de plazo, acentuado por el peligro de no cumplirlo; se menciona en varias ocasiones el tiempo que le queda a la protagonista para salvar a su Hija: «sesenta minutos», «cincuenta y cinco minutos», «cincuenta y cuatro», «cincuenta y cuatro minutos», «cuarenta y nueve».

c. El principio de la persecución y el accidente imaginado (págs. 131-132)

En el tercer episodio, los dos personajes siguen narrando la persecución. ÉL ya no dice la hora, pero emplea una onomatopeya que remite metafóricamente a la noción de tiempo que se agota: «tic-tac-tic-tac» (pág. 111). Por otra parte, los diálogos puntualizan la gran velocidad a la que circula, «ciento veinte, ciento treinta, ciento cuarenta», «(...) ciento cincuenta por la autopista». Prosigue la autorreferencia al *Fictionality Shows*, explicando su mecanismo, mientras la brevedad de las réplicas favorece la aceleración del desarrollo del diálogo:

> ÉL.– solo [el fictionality show] necesita ofrecer a los telespectadores lo que demandan
> ELLA.– acción
> ÉL.– suspense
> ELLA.– emoción
> ÉL.– entretenimiento
> ELLA.– dinero
> ÉL.– un millón
> (*Acotaciones*, 28, pág.131)

Alba persigue un autobús y la aceleración incitada por el agotamiento del plazo («solo quedan trece minutos para salvar a su hija») provoca un accidente. La aceleración acarrea la catástrofe, el accidente, teoría ampliamente analizada por Paul Virilio (2010), que aquí se representa irónicamente por la muerte de varios animales del zoo (un elefante, un león y un caballo). La evocación de los animales muertos supone un momento de suspensión en la persecución desenfrenada; sin embargo, las repeticiones durante esta parte siguen siendo tan frecuentes como en las anteriores, de modo que mantiene la sensación de urgencia.

d. La continuación de la persecución (págs.133)

Tras el accidente, prosigue la cuenta atrás, «quedan nueve minutos para que pasen los sesenta minutos», que ELLA trata de compensar con la velocidad del coche, «conduciendo tras él a ciento setenta, ciento ochenta con esa expresión imposible de velocidad, satisfacción, sorpresa y espanto en la cara.» (pág. 133)

Se repite el tiempo que falta para finalizar el plazo: «ELLA. – (...) casi han pasado los sesenta minutos», «cincuenta y siete», «Cincuenta y siete minutos», «(...) está fuera de tiempo», «no está fuera de tiempo (...)» (*Acotaciones*, 28, pág. 133).

e. El final de la persecución y el descubrimiento de la identidad del secuestrador (págs.133-134).

Desde el principio de la obra, la pareja vive una situación de estrés del que es difícil escapar, relacionado con las llamadas de teléfono continuas, los anuncios, el tener que vigilar a su hija, y, en definitiva, con la aceleración de la vida cotidiana.

> ELLA.– (...) en lugar de darse un baño caliente con sales y espuma (...) para mitigar el estrés que estaba a punto de destrozarle los nervios.
> ÉL.– el estrés, sí, que estaba a punto de destrozarle la vida
> (*Acotaciones*, 28, pág.128)

Una alusión intertextual en el título anuncia la aceleración. *Fictionality Shows* hace referencia a los *reality shows*, programas televisivos en los que se inspira el episodio central de la obra. El título recuerda a los *reality shows* sobre carreras de coches o de motos que restauran para circular a gran velocidad, o los concursos televisivos en los que los concursantes participan alentados por la cantidad de dinero que pueden conseguir si ganan y en los que tiene que realizar unas acciones en un plazo de tiempo breve. La expresión de *Fictionality Shows* incide en la ficción de la obra. Los concursos televisivos en los que hay una prueba a contrarreloj son muy frecuentes. Se desarrollan en un tiempo limitado que contiene tres factores de éxito para la audiencia: la tensión debida a un plazo, su resolución antes o al acabar y una recompensa inmediata para los protagonistas. *Fictionality Shows* introduce estos tres elementos,

modificándolos para parodiarlos: la persecución en coche crea una tensión, pero provoca un accidente en el que mueren unos animales (los animales como los que iban a ver con su hija al zoológico, episodio que simbolizaba la vida cotidiana, sencilla y feliz antes del concurso); el final de la persecución desencadena un nuevo malestar mucho más hondo al constatar que el causante de todo era su propio marido.

> ÉL.– o le golpea a él con los puños sobre el pecho
> ELLA.– mientras coge, no sé una piedra y se la lanza a la cara, y luego otra y otra
> ÉL.– mientras se pregunta que le ha pasado a su marido
> (*Acotaciones*, 28, pág.134)

La cantidad de dinero que ganan no parece atenuar la desconfianza y el miedo que se ha instalado en la pareja. La relación entre los miembros de la pareja se ha transformado: «Sus problemas no se han acabado, sus problemas acaban de empezar».

En las seis últimas réplicas, los personajes dicen que el *fictionality* no existe, negando por lo tanto la ficción anteriormente representada, y poco después, indicando que ellos mismos tampoco existen:

> ELLA.-Ellos tampoco existen.
> ÉL.- Ellos tampoco existen, no, por suerte.
> (*Acotaciones*, 28, pág.135)

Toda la energía derrochada acaba en la nada, en la desaparición de la ficción, en la duda, en una imagen de la entropía. H.Rosa indica que la modernidad tardía tiende a considerar que la multiplicación de experiencias vividas enriquece nuestra vida interior (2012, pág. 155). *Fictionality Shows* contradice el pensamiento de Rosa. La obra insiste una y otra vez en que la aceleración sólo tiene consecuencias nefastas a nivel personal y relacional, lo que aproxima la obra a los análisis críticos de la aceleración de la modernidad. La tensión dramática de la obra está basada en una cuenta atrás. Aunque sea de un modo lúdico, se trata de la representación de una de las figuras temporales más frecuentas en la modernidad tardía, tal y como la teoriza François Chabot (2021). Para este autor, el plazo es la nueva figura del tiempo y de la aceleración, presente en diversos lugares del mundo (2021, pág.142). Se trata

del tiempo que queda para hacer algo antes de alcanzar el límite fijado. Esto implica una aceleración en la ejecución de la acción por temor a que se acabe el tiempo. Paralelamente, está cada vez más extendida la idea de una catástrofe inminente: «nous n'avons plus le temps. La catastrophe est annoncée. Le climat change, les populations se déplacent, la biodiversité est en chute libre, l´horizon est sombre (...) Mors certa, hora incerta. (Chabot, 2021, pág. 141).

4.2. *Punto muerto* de Blanca Doménech

SINOPSIS.

Punto muerto (2012) está estructurado en diez secuencias que muestran la tensión creciente en los pensamientos de Germán, recluido en el servicio de la empresa en la que trabaja. En la primera frase del monólogo, recuerda el miedo que sintió esa mañana al llegar al trabajo y las condiciones laborales que sufre: han bajado su sueldo, han modificado sus turnos y han amenazado con cambiarlo de centro. Debido a la exigencia de una mayor eficacia (es decir, la necesidad de acelerar el ritmo de trabajo y de obtener mejores resultados) y tras haber estado de baja cinco días, el personaje se ha visto abocado a una situación crítica. Desde la primera réplica, el despido aparece como el desenlace temido. El clima de urgencia, potenciado por el rápido desarrollo de la pieza, es cada vez más pronunciado. El protagonista imagina distintas situaciones para aliviar la situación de estrés en la que se encuentra, pero en todas acaba claudicando. Al principio de la pieza, tiene un momento de sosiego durante el cual el temor parece contenido: cree, tranquilo, que puede resistir, pero finalmente concluye que es incapaz de hacerlo. Se imagina entonces que va a ver a su jefe, Enrique, y a comunicarle que desea marcharse; sin embargo, una vez más, descarta esa idea. Piensa en momentos agradables con su pareja, que está en paro (cuarta secuencia), y desea estar con ella; no obstante, condicionado por el pesimismo, se le ocurre que la relación entre ambos debe terminar. El flujo de pensamiento se ve interrumpido por una voz por megafonía que explica una reforma laboral en curso: todas las medidas inciden en la fragilidad de la situación profesional del personaje, quien vuelve a imaginar que habla con su jefe (séptima secuencia), intentando convencerlo de que no le disminuya el sueldo con diversos argumentos (suscitando su piedad, rogando, buscando su comprensión y su complicidad...), aunque este termina aconsejándole que se

resigne y que siga adelante. Recurrir de nuevo a la realidad exterior a la empresa tampoco le ayuda: Germán llama a un amigo (octava secuencia) para que le devuelva el dinero que le debe y el tono del diálogo sube hasta volverse agresivo, provocando que su interlocutor le cuelgue el teléfono. Presa de la ira, prende fuego a unos papeles con un mechero y al llenarse de humo el espacio cerrado, se activa la alarma de incendios y la salida de agua dentro del baño (pág.123).

Punto muerto contiene una representación de la aceleración contemporánea, en este caso en el mundo de la empresa, tanto en la forma del monólogo como en los temas abordados. Los efectos de ambos niveles de aceleración se refuerzan mutuamente. Analizaremos primero los recursos formales empleados y, en segundo lugar, estudiaremos la ideología de la aceleración de la pieza.

La tensión dramática antes descrita se ve incrementada por un gran número de recursos estilísticos que contribuyen a crear sensación de aceleración en el monólogo. Destacaremos la presencia de frases cortas, que se suceden rápidamente. Cada una de ellas aporta una nueva acción, condensando la información: «Caminas con la cabeza gacha. Todos los días recorres insomne el mismo pasillo con la cabeza gacha. Dices que es lo mejor para ti. Todos lo creen» (pág. 117).

La mayoría de las frases se suceden sin nexos de transición: «No pensar. No pensar. Aquí. Tranquilo. Ocho horas. Diez horas. Las que haga falta. (...)» (pág. 118). En general, la ausencia de transiciones implica enumeraciones, sobre todo de acciones expresadas muy sucintamente.

Las acotaciones, que separan las secuencias, indican las acciones que realiza el personaje. Interrumpen el monólogo, creando una alternancia con sus palabras.

Las alternancias y cambios también se producen a otros niveles, en fragmentos más amplios, contribuyendo a la complejidad de la obra: por ejemplo, el monólogo incluye diálogos recordados o imaginados con otros personajes, como el que mantiene en el ascensor con un colega suyo que le aconseja apuntarse al equipo de baloncesto de la empresa porque el entrenador es el jefe de recursos humanos y todos los que han pasado por «el equipo de la empresa han ascendido meses más tarde» (Primera parte, pág. 117), salvo el último, que ha sido despedido. Esto que contradice la afirmación anterior, incidiendo en la falta de certeza.

La acotación que precede a la sexta etapa indica que la voz de la megafonía se oye en las pausas del monólogo de Germán o en los «huecos»,

es decir, en los silencios: «*La voz de la megafonía se irá colando en el discurso de GERMÁN: en sus pausas y huecos entre las palabras. Las dos voces entran en conflicto*.» (pág. 120). Desaparecen por lo tanto los silencios, que es uno de los métodos de fomentar la sensación de aceleración tanto en el texto dramático como en la representación teatral. Además, el carácter administrativo y normativo del discurso transmitido por megafonía contrasta con el tono personal de las palabras del personaje, creando una tensión entre ambos discursos y una mayor densidad de información.

Numerosos episodios diferentes se desarrollan en un lapso de tiempo muy breve, lo que constituye otro rasgo de la aceleración contemporánea (Rosa, 2012, pág.115). Cada etapa refleja actitudes cambiantes del personaje, con frecuencia con formas y ritmos de frases distintos. Por último, la acción se sitúa en un espacio cerrado, neutro, que aumenta la sensación de urgencia y de ausencia de salidas simbólicas del personaje. El lugar se vuelve angustioso a medida que transcurre el monólogo, alterando la relación del personaje consigo mismo y con los demás.

Desde el punto de vista temático, el estrés al que se ve sometido el personaje por la empresa pone de manifiesto algunos de los cambios inducidos en el mundo del trabajo por la aceleración del ritmo laboral: «No puedo trabajar una semana en turno e noche y la siguiente en el de mañana. Luego, de repente, dos días sueltos por la tarde» (p.121). Germán concluye que la solución es el aumento de ritmo de trabajo y de la vida cotidiana (Rosa, 2012, págs. 12-13): trabajar «diez horas» (pág. 118) diarias. La empresa aumenta la presión para obtener mejores resultados, denominados eufemísticamente «los objetivos». La voz oída a través de la megafonía confirma un panorama de destrucción de empleo, alimentando los temores iniciales del personaje, al mismo tiempo que expone aspectos de la ideología de la rentabilidad empresarial. Bajo el pretexto de ofrecer mayores posibilidades, introduce la noción de flexibilidad en el trabajo. La flexibilización y la desinstitucionalización son prácticas que caracterizan a la modernidad tardía (según T.H. Eriksen, citado por Rosa, 2012, pág. 155). La nueva reforma concierne únicamente las «indemnizaciones por pérdida de empleo». El discurso sobre la «Nueva reforma laboral» emitido mientras el protagonista está en los servicios parodia la omnipresencia de la ideología empresarial.

La rapidez de los episodios contribuye al efecto de aceleración hacia el desenlace: «(...) la velocidad, que genera estrés al suprimir el espacio, produce miedo y, a su vez, el miedo aumenta la velocidad y la convierte

en un vector suyo.» (Virilio, 2021, pág. 36). La aceleración limita las posibilidades de Germán. Como indica Bouton (2013, pág. 50), las posibilidades que puede imaginar un individuo sometido a la urgencia se ven limitadas, no sólo en su alcance, sino también en su variedad. Agotado física y mentalmente, el personaje no consigue asumir su situación.

El protagonista ve cómo se reduce progresivamente su horizonte temporal: vive en un presente inmediato y es incapaz de pensar en el futuro más allá de las reacciones instantáneas. Esto coincide con una consecuencia de la aceleración de la modernidad tardía: las perspectivas temporales de rentabilidad a corto plazo de la empresa se ven reflejadas en la ausencia de perspectivas temporales de los empleados (Rosa, 2011, pág. 17), impidiéndoles encontrar una solución (Baier, 2002, pág.178).

Antes del final, Germán trata de imaginar una escena que lo tranquilice: «Este domingo me voy a la sierra». Retoma el título de la obra: «No me voy a quedar en punto muerto» (pág. 123). Pero no puede evitar la sensación de aceleración: «Sentir la respiración jadeante. El pulso acelerado. El vértigo. Y si me caigo... y si me resbalo, me atranco y derrapo... Si me rompo una pierna (...)« (pág. 123) (etapa novena). La situación se degrada hasta que se vuelve insoportable, llevando al protagonista a cometer un acto irracional: tirar y quemar unos papeles. Tras «estallar en ira», Germán escucha sobrecogido los golpes contra la puerta, que auguran una sanción inmediata y el temido despido.

5. Los rasgos comunes a las dos obras

Las dos autoras pertenecen a la misma época y, de forma distinta, muestran su preocupación por la actualidad del momento. Sensibles a las rápidas y profundas mutaciones sociales, plasman el presente que viven en la temática de sus obras y en su estilo de escritura. Tanto las imágenes como los fragmentos de escenas reflejan la urgencia que la sociedad actual padece como una imposición del sistema.

Fictionality Shows y *Punto muerto* constituyen dos metáforas de los efectos de la aceleración de la vida cotidiana. En el ritmo de una vida marcada por la aceleración, los problemas también tienen que resolverse prontamente. *Fictionality Shows* es una imagen de cómo los protagonistas tratan de buscar una solución rápida a una situación cotidiana, a unos problemas económicos, participando para ello en un juego azaroso

dominado a su vez por la aceleración. Pero dicha aceleración conduce a la catástrofe: un accidente de tráfico con la muerte de unos animales del zoo y una profunda crisis familiar. *Punto muerto* es una metáfora de la presión psicológica a la que la aceleración de los ritmos laborales en aras de una mayor rentabilidad somete a los empleados, provocando la desaparición de la separación entre la vida profesional y la vida personal, y, en ciertos casos, el deterioro psicológico de los empleados, dando lugar a situaciones de crisis personales.

Desde ese punto de vista, y pese a sus diferencias, *Fictionality Shows* y *Punto muerto* tienen varios puntos en común. Para H. Rosa (2011, págs.114-135), los individuos sometidos a un proceso de aceleración son víctimas de la alienación con respecto a distintos aspectos de la realidad, como las relaciones con el espacio, con los objetos, con las acciones que realizan, con respecto al tiempo en el que viven o con respecto a sí mismos y su relación con los demás. El personaje de *Punto muerto* se separa mentalmente del trabajo y se encierra en un baño; la presión y la aceleración que vive lo alejan de su manera habitual de comportarse y del respeto de las normas sociales, olvidando el momento en el que se encuentra. El personaje de *Fictionality Shows*, en cuanto empieza la carrera acelerada para recuperar a su hija, abandona la casa para moverse en un espacio impreciso, descontextualizado, donde lo único que cuenta es la velocidad a la que lo recorre. La realidad exterior y sus objetos sólo son obstáculos para Ella, que vive bajo la presión de un plazo que se acaba. La urgencia hace que se olvide de sí misma y de las relaciones con los otros.

Tras el humor y el carácter paródico, ambas piezas inciden en una de las figuras temporales más preponderantes de nuestra época: la aceleración de la vida cotidiana y la sensación de urgencia que con frecuencia acarrea.

6. Obras citadas

Luque, Diana I. (2012). *Fictionality* Shows, Acotaciones (28), 125-135.
Doménech, Blanca (2012). *Punto muerto*, *Acotaciones*, (28), 115-123.
Aubert, Nicole (2003), *Le culte de l´urgence. La société malade du temps*. Paris: Flammarion.

AUBERT, NICOLE (2018) (dir.).@ *la recherche du temps*. Toulouse : Éditions Érès.

AUBERT, NICOLE (2018). Accélération et hyperconnexion à l´ère du capitalisme financier: accomplissement de soi et dépossession de soi. En Nicole Aubert (dir.).@ *la recherche du temps* (págs.11-23). Toulouse : Éditions Érès.

BAETENS JAN, HUME KATHRYN (2006). Speed, Rhtyhm, Movement: A Dialogue on K.Hume´s Article «Narrative Speed», *Narrative*, (14, 3), 349-355.

BAIER, LOTHAR (2000). *Pas le temps ! Traité sur l´accélération*. Paris: Ed. Actes Sud.

BOUILLOUD, JEAN-PHILIPPE; FOURNOUT, OLIVIER (2018). Accélération et bourrage du temps: les enjeux de la perception du temps de la modernité, en Nicole Aubert (dir.).@ *la recherche du temps* (págs. p.125-141). Toulouse: Éditions érès.

BOUTON, CHRISTOPHE (2013). *Le temps de l´urgence*, Lormont : Le bord de l´eau.

CHABOT, PASCAL (2021). *Avoir le temps. Essai de chronosophie.* Paris : PUF/ Humensis.

GARCIA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.

GENETTE, GÉRARD (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Editions Seuil.

JIMÉNEZ AQUILAR, MIGUEL-ÁNGEL (2013). El juego mediático de Diana Luque: Noche de reyes, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (8), 170-174. ISSN: 2013-6986. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en www.anagnorisis.es.

HUME, KATHRYN (2005), «Narrative Speed in Contemporary Fiction», *Narrative*, (13, 2), 105-124.

KUKKONEN, KARIN (2020). The speed of the plot Narrative acceleration and decelaration. *Orbis Litterarum* (75), 73-85.

OSTERMEIER, THOMAS (1999). *2.1. Theatre in the age of its acceleration (1999)* (conferencia del 20 de mayo de 1999) en el Hamburger Bahnhof Museum for Contemporary Art de Berlin, publicada en *Theater der Zeit*

PÉREZ-RASILLA BAYO EDUARDO (2018). El teatro de Blanca Doménech, Pygmalion: Revista de teatro general y comparado (9-10), ISSN 2171-3820. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en https://dialnet.unirioja.es/revista/21690/A/2017

Pérez-Rasilla Bayo Eduardo (2021). Entrevista a Blanca Doménech, *Don Galán, revista de investigación teatral*, nº2. Recuperada el 13 de octubre de 2021 en https://vimeo.com/37300338

Rosa, Harmut (2011). *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte/Poche.

Rosa, Harmut, (2012). *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris: La Découverte/Poche.

Sadowska Guillon, I., (2015). *Entrevista a Blanca Doménech, un teatro político sin compromisos ideológicos*. 6 páginas. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en https://www.episkenion.com

Virilio, Paul (2010). *Le grand accélérateur*. Paris : Éditions Galilée.

Virilio, Paul (2011). *Vitesse*. Paris : Carnets Nord/Le Pommier.

Virilio, Paul (2010). *L'administration de la peur*. Paris : Les Éditions Textuel.

EL TEATRO DE ARISTIDES VARGAS: ANTIDOTO CONTRA LA MUERTE

THE THEATER OF ARISTIDES VARGAS: ANTIDOTE AGAINST DEATH

María Estela Harretche
Smith College
(mharretc@smith.edu)
https://orcid.org/0000-0003-4670-1040

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.05
ISSN 2444-3948

Resumen: La situación que asoló a la Argentina entre los años de la última dictadura militar (1976-1983) tuvo consecuencias más allá de las desapariciones de miles de personas ejecutadas por el régimen. Intelectuales y artistas argentinos del momento, condenados al silencio, escaparon al exilio donde continuaron produciendo, a la distancia, su discurso contestatario. Entre los dramaturgos cabe destacar la labor que llevó a cabo Arístides Vargas en Ecuador. Sus textos dramáticos, que corrieron mejor suerte lejos ya de la censura, son testimonio de una época en que se dio una forzada dislocación no sólo espacial sino también existencial. Su creación consistió no sólo en textos que se pusieran en escena, sino también en crear grupos de trabajo y movimientos artísticos de resistencia. En sus obras se respira el desarraigo, la soledad, la incomunicación, la condena de estar fuera. La dislocación existencial, consecuencia del exilio forzado, va a dibujar en su obra una vida rota, fisurada.

Palabras Clave: Teatro; dislocación; fisura; búsqueda; resistencia.

Abstract: The state of shock that gripped Argentina during the last military dictatorship between the years 1976-1983 had consequences that went far beyond the disappearance of thousands of persons kidnapped or killed by the regime. Intellectuals and artists condemned to silence escaped and chose exile, where they continued to produce works of protest, including playwrights like Aristides Vargas, who ended in Ecuador. Unlike the thousands who had been silenced, these exiles were able to retain their voices, and they continued to create, producing plays, and creating working groups and artistic movements of resistance. His writings breathe an air of being uprooted, of solitude, of being cut off from communication, and of being condemned to life at a distance. The existential dislocation that resulted from enforced exile led Vargas to picture a life that was crazed, if not broken.

Key Words: Theater; dislocation; craze; search; resistance.

Sumario: 1. Introducción. 2. La razón blindada: Don Quijote en Rawson. 3. Caminar en círculos: Instrucciones para abrazar el aire. 4. Reflexión final. 5. Bibliografía. 6. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

MARIA ESTELA HARRETCHE es crítica literaria, profesora, actriz. El estudio del teatro y la poesía ha sido una constante en los cursos impartidos en Smith College, institución en la que trabaja, y en su línea de investigación desde la perspectiva de los estudios transatlánticos. La mirada comparativa de dos realidades, a veces contrastantes, la de Argentina y España en sus respectivas post dictaduras, ha sido el marco de su trabajo crítico de los últimos años. Autora de *Federico García Lorca: Análisis de una revolución teatral* y del capítulo sobre Lorca en *Historia del Teatro Español*, ha enseñado seminarios sobre el autor en Smith College, la Universidad Hebrea de Jerusalén y en España, en el *Global Engagement Seminar* (Madrid, Granada, Córdoba). En todos ellos el enfoque de su enseñanza ha sido de análisis textual y de trabajo performativo, en cómo llevar la página escrita a la escena. Como actriz, ha desempeñado los papeles protagónicos en *Woyzeck* de Georg Büchner, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Nuestra Señora de las Nubes* y *La razón blindada* de Arístides Vargas y en *La nieta del dictador*, de David Desola, entre otros.

1. Introducción

Este trabajo surge a partir de una realidad traumática vivida en la sociedad argentina durante la última dictadura militar y de la sistemática resistencia a olvidar ese pasado trágico. Las *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo* se han encargado de llevar a cabo este recordatorio a través de un ritual ejercido al caminar alrededor de la Plaza cada jueves, de cada mes, de cada año, hasta hoy, durante los últimos cuarenta y cinco años, sin claudicar. Se trata de un acto performativo. La ausencia de los hijos y nietos desaparecidos se hace presencia en la Plaza gracias a ese ritual, que se repite una y otra vez, como si fuera una representación dramática. Importaría preguntarnos en qué medida las artes en general y, específicamente el teatro, han logrado dar vida a lo que fuera destruido y cuáles han sido las estrategias utilizadas para lograr ese renacer en el escenario. Schirmer nos recuerda:

> [...] that the *Mothers* subverted the Junta's policy of disappearance by turning the power of invisibility on those who initially employed it. The specter of absent, missing bodies that was meant to intimidate, demoralize, and terrorize was used instead to create presence, memory and resistance [...] Through performance, both in the square and in the theatre, memory has been created out of and through absence. (Wannamaker, 2001, pág. 81)

La situación que asoló a la Argentina entre los años de la última dictadura militar (1976-1983) tuvo consecuencias más allá de las desapariciones de miles de personas ejecutadas por el régimen. Muchos de los intelectuales y artistas argentinos del momento, condenados al silencio, escaparon al exilio donde continuaron produciendo, a la distancia, su discurso contestatario. Entre los dramaturgos cabe destacar la labor que llevaron a cabo grandes como Arístides Vargas, en Ecuador. Sus textos dramáticos, que corrieron mejor suerte lejos ya de la censura, son testimonio de una época en que se dio una forzada dislocación no sólo espacial sino también existencial. Todos ellos siguieron creando, ya que al menos habían quedado con voz, a diferencia de los miles silenciados. Y crearon no sólo textos que se pusieran en escena, sino también grupos de trabajo, movimientos artísticos de resistencia. Desde un lugar que no era el propio y desde sus obras, condenaron la represión sistemática

y el terrorismo de estado al que habían sido sometidos. En sus obras se respira el desarraigo, la soledad, la incomunicación, la condena de estar fuera. Su medio fue el teatro, como si ese rincón sagrado entre el actor y el público fuera el espacio obstinado en el que pudieran, por fin, decir lo que se siente a alguien que, tal vez, los llegara a entender.

La producción del dramaturgo argentino Arístides Vargas (Córdoba, 1954) puede en sí ilustrar los tres conceptos de precariedad, exclusión y emergencia. Su huida de un país en los umbrales de la llamada «guerra sucia» hacia un exilio definitivo en Ecuador, le abre las puertas a una nueva forma de vida, la de «vivir en el texto» (Adorno, 1974, pág. 87). Lo que sigue es la creación del grupo teatral *Malayerba* y la producción de sus obras en varios escenarios latinoamericanos. Una forma —«precaria»— de regreso, a ese lugar del que fuera expulsado para siempre. La dislocación existencial, consecuencia del exilio forzado, va a dibujar una vida rota, fisurada. Es gracias a la capacidad de ver la luz que sale con intensidad por la grieta del dolor, desde donde nuestro autor va a generar su dramática. Teatro en que la memoria y la imaginación irán trayendo al presente el pasado perdido. La luz es la prueba de que en el fondo de la grieta algo sucedió. Y el ejercicio dramático que se propone Vargas trata de captar el resplandor de lo sucedido y traerlo al escenario.

Se trata de un teatro del retorno en el que el autor desafiará el pasado traumático intentando darle vida en escena. Dos obras de entre la vasta producción de Vargas son las que me interesa analizar en este trabajo: *La razón blindada* (2006) e *Instrucciones para abrazar el aire* (2012). Ambas parten de hechos de la vida real. La primera está escrita desde una perspectiva muy personal. La anécdota que generaría la obra fue tomada por Arístides de lo que le contó su hermano, Chicho Vargas, preso en la cárcel de Rawson por aquellos años. La segunda obra, *Instrucciones*, llega a la imaginación creadora de Arístides Vargas a partir de la historia de Chicha Mariani, fundadora de las Abuelas de la Plaza de Mayo, quien buscó de manera incansable, y hasta su muerte acaecida en el 2018, a su nietita desaparecida, Clara Anahí Mariani, de sólo tres meses de vida, sin encontrarla.

Ambas obras tienen en común el partir de una realidad trágica, trágica pero real, no ficcional. Los presos en Rawson existieron del mismo modo que existió la casa en la ciudad de La Plata, acribillada y abatida por ser un centro militante de los Montoneros. De ella sólo sobrevivió

una niña, pero también una abuela, buscándola desde entonces hasta su muerte.

¿Por qué volver hoy en día a una temática que ponga en escena los efectos de la dictadura argentina? Como única respuesta deberíamos preguntarnos por qué todavía se habla del Holocausto. Se impone volver al pasado para poder empezar a entender la dimensión del horror.[1]

Dubatti (2007) nos habla de la asunción del horror histórico como uno de los factores que influyeron la producción teatral en la Argentina de los años 80 en adelante. En palabras de otro genio de la dramaturgia argentina, Ricardo Bartís, nos dice:

> La dictadura lo quebró todo. Produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional como la única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte. (pág. 168)

2. *La razon blindada*: don quijote en rawson

En *La razón blindada* se nos muestra a dos prisioneros políticos quienes– según la historia narrada por Chicho de su experiencia vivida en la cárcel de Rawson- tenían permitido escapar de su diario confinamiento una vez por semana, donde encontrarían un punto de encuentro en el que actuar relatos que imaginaban. Partiendo de esa idea, Arístides va a crear un mundo ficcional en que estén presentes la precariedad y la fragilidad en la que viven los prisioneros políticos. Lo que no sucede en la historia real pero que va a ser parte de la ingeniosa creación de Arístides Vargas es que, durante el corto lapso en que les es permitido reunirse, los protagonistas se dedican a construir y actuar relatos que recrean la historia de Don Quijote y Sancho Panza. Son los personajes de Cervantes los que van a dar vida a ese encuentro de cada domingo. La atmósfera que enmarca esos encuentros es la propia del teatro del absurdo, con ecos notorios de Kafka y Beckett y con un fino humor negro lleno de referencias culturales y literarias.

El ámbito en el que los personajes de *La razón blindada* viven sus pasiones: miedo, dolor, locura, amor y muerte, no es el real (de la prisión) sino el imaginario (de Don Quijote y Sancho Panza). Arístides Vargas nos propone a través de su obra un juego de acrobacia imaginativo que está hecho de varios saltos mortales. Todos ellos constituyen un viaje fascinante desde el encierro a la libertad. Y ya que este viaje sucede en escena, interesa de manera especial analizar cuáles son los mecanismos que hacen que la libertad llegue a este mundo de clausura, víctima de la tortura, el desasosiego y la incomunicación. ¿De qué modo se «desblinda» esa «razón blindada»? ¿Y cuál es el espacio en el que, por fin, la justicia tiene lugar? La obra se abre con una detallada descripción del ámbito en el que tendrá lugar la acción dramática: «[...]sucede —según se explica— en diferentes lugares de un centro de corrección, que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial [...]» Se trata de una «franja ambigua» donde son llevadas las personas para ser corregidas, vigiladas y controladas». La acción de *La Razón blindada* se va a dar en espacios múltiples y de límites borrosos: «pasillos, patios, baños» y, sobre todo «en la memoria de Sancho Panza, en el cuerpo de Don Quijote, presos en la cárcel del aire» (Vargas, 2006, pág. 123)

1.1. Primer salto de la imaginación

El primero de los saltos de la imaginación que propone el autor se da en estar ante actores que en el escenario son personajes sin identidad definida y sin nombre. Sólo dos seres humanos, dos personas. La persona *(et. «*Máscara con que se cubre el actor»), en este caso, el actor, representa a un personaje que es, a su vez, una persona con una sola característica que la define: su falta de libertad.

1.2 . Segundo salto de imaginación

Estos seres, que habitan en un mundo cerrado, se ven transustanciados —sin explicación alguna por parte del autor, pero con el obvio referente de los personajes cervantinos— en De la Mancha y Panza. He aquí el segundo de los saltos de la imaginación que nos propone Vargas. Con

sus respectivas máscaras de De la Mancha y Panza, estos dos seres (los prisioneros) hablan del plan que tienen «para fugarse».

Panza (P).– ¿Sabe?
De la Mancha (DM).– ¿Sí?
P.– Lo que vamos a hacer el domingo es un *túnel*
DM.– Un túnel...
S.– Sí, un túnel intangible
DM.– ¿El domingo?
S.– Este domingo y todos los domingos
DM.– Me gusta. (Vargas, 2006, pág. 123)

Ese túnel intangible (Túnel: Paso subterráneo abierto artificialmente para establecer una comunicación con el afuera) será la esperanza, el camino que han de construir, nuestros dos personajes, hacia la libertad. Hay varios planos que constituyen esa franja ambigua en la que nos encontramos inmersos todos (actores, personajes, público) El primer plano es el de la realidad escénica ficcional (el que vemos y a cuya representación asistimos). Dentro de éste, hay un segundo plano en el que habitan dos actores-personas-personajes sin nombre, que han decidido interpretar, es decir, ser, De la Mancha y Panza. Esta transustanciación no es sólo física, sino también psicológica y emocional. Ellos hablan y actúan desde allí (su nuevo ser, su nueva identidad), aunque por instantes la máscara se quiebra y deja escapar al personaje —el prisionero—, que vive —después de todo— los rigores de tener que acatar órdenes.

P.– ¿Qué?
DM.– Nada
P.– ¿Qué?
DM.– Nada. Silencio.
P.– ¿Sí?
DM.– Ahora...
P.– ¿Qué?
DM.– Pasó por ahí... (Vargas, 2006, pág. 123)

La vigilancia es constante, al igual que el acecho. Ellos viven sin que se les note que están viviendo. Saben que la tortura está a sólo pasos de distancia, en la habitación contigua.

> DM.– En la sala de tortura pensé en los días domingo.
> P.– ¿Sí?
> DM.– Sí, porque los días domingo, mi querido Panza, a las tres de la tarde usted y *yo* nos fugamos. Y no volvemos nunca más al horrendo lugar del castigo *(Silencio)* (págs. 127-128)

Don Quijote y Sancho Panza, según no dice el autor, están también presos, pero en «la cárcel del aire». En ella no existen guardias ni tortura y siempre se puede luchar por la justicia. Nuestros personajes anónimos se van a proyectar en los dos cervantinos, en un salto esperanzado de la imaginación. La realidad en la que viven los prisioneros es una «cárcel donde la razón ha sido blindada», acorazada con planchas metálicas a prueba de balas, y donde no tienen permitido comunicarse. Ni siquiera pensar.

> DM.– Entonces ese tipo...el que está mirando ahora.
> P.– ¿Dónde está?
> DM.– Detrás de usted, no lo mire...
> P.– [...] ¿Qué le dijo?
> DM.– «¿Pensó?»
> P.– ¿Dijo eso?
> DM.– Sí, eso dijo.
> P.– ¿Y qué más?
> DM.– «¿El señor pensó?» Eso también me dijo.
> P.– Son unos hijos de puta...
> DM.– Ahuecó la voz y siguió: «¿Qué tiene que pensar el señor, ah?»
> «¿Qué tiene que pensar el señor?» (Vargas, 2006, pág.127)

Uno de los motivos recurrentes a lo largo de la obra es el de desestabilizar la realidad. Todo es relativo pero, a la vez, hay coherencia lógica en su relatividad. Recordemos el comienzo del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]» Veamos lo que dice Panza en nuestra obra, al respecto:

> P.– La Mancha [...] En ese lugar que es ninguno, ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como lo que nunca ocurrió, permitirá que no muera.

Lo que no sucedió, no puede morir, lo que no existe no puede morir... [Pausa] ¿Será por eso que Dios aguanta tanto? (Vargas, 2006, pág. 126)

El salto imaginativo que hace que los dos prisioneros se sientan esos personajes recreados, DM y P, los ayuda a encontrar la fórmula mágica que los protegerá de aquí en más. Ya que es una mera ilusión el que sean culpables de nada, es –en consecuencia—una falacia que estén encerrados en esta prisión: «Lo que no existe, no puede morir.» Lo que no es, no puede ser. Ellos existen (como prisioneros, como DM y P) en la medida en que existen el uno para el otro y gracias a que los percibimos, nosotros, su público receptor:

> DM.– [...] No se preocupe, Panza, aquí no nos podemos sentir solos. Si usted existe, yo existo, si usted desaparece, yo desaparezco [...] Yo estoy aquí porque usted está aquí (Vargas, 2006, pág. 132)

El público también es, en la medida de la representación, cuando ésta acaba —se esfuma, desaparece— dejamos de existir como tal. Cabría preguntarnos aquí si dejamos de existir también como personas.

1.3. Tercer salto de la imaginación

Este acróbata del aire que es nuestro autor va a dar su tercer salto imaginativo a través de una cadena de transformaciones. La liberación se llevará a cabo gracias a un incesante juego, en el que un proceso de metamorfosis llevará a nuestros personajes a que sean lo que son y, a la vez, sean otros, en un cambio constante que permita el avance de la acción dramática. Avance que sólo sucederá los domingos y en ese «túnel intangible» que están construyendo. Cada transformación es un paso más hacia adelante, hacia la salida que se abre en la realidad «real» del afuera, donde habitan el aire fresco y la libertad.

> DM.– ¡Sobrina, sobrina...! ¿Dónde están mis revistas de aventuras? *El Tony, Cisco Kid, Corto Maltés*..., dónde están? ¿Ah, ah?
> P.– Soy su sobrina...Bueno, cuando haga así, soy su sobrina y cuando haga así, soy otra cosa. (Vargas, 2006, pág.128)

Al episodio de Don Quijote con su sobrina, quien –recordemos— trata de ayudarlo escondiendo los libros de caballería que tanta pasión despiertan en él, se suman otros...en los que se hace clara la serie de transformaciones como forma de escape de la realidad que les toca vivir a nuestros prisioneros, entre rejas.

> DM.– Rocinante, noble bruto, nos vamos por la estepa castellana, no pongas esa cara, noble bruto, no pongas esa cara.
> P.– No olviden que estamos en el establo, establo, huele a establo.
> DM.– El día en que me muera, te haré sacrificar para que me acompañes con Toribio, mi galgo corredor, al que también haré sacrificar para cabalgar los tres por las llanuras del inframundo.
> P.– (*Representando a Rocinante*) Hay que ser cabrón y mal pensado.
> DM.– ¿Qué murmuras, Rocinante?
> P.– Nada señor...Que me parece estupendo cabalgar por las estepas del inframundo, todos muertos y contentos [...] (Vargas, 2006, pág.130)

El prisionero que hace de Panza se transforma en la sobrina en un abrir y cerrar de ojos, para luego pasar a ser Rocinante, sin más. Como si se tratase de los pases mágicos de un prestidigitador, nuestro dramaturgo se atreve a hacerlos porque ha preparado el terreno para que sean percibidos por un público tan clarividente como lo es él en su prestidigitación.

Hay dos técnicas muy presentes en el estilo de Vargas que hacen que su propuesta de «saltos imaginativos» se concrete. Por un lado, el humor; y por otro, la poesía. El teatro de Arístides Vargas se erige como el de un dramaturgo cuya voz está tejida con estos dos hilos en un entramado de gran calidez sensorial. Basten dos ejemplos, entre tantos, para ilustrar el humor «a la latinoamericana» de los personajes cervantinos:

> DM.– ¿Pero no te das cuenta de que vas a ser gobernador
> de una isla?
> P.– ¿Quién?
> DM.– Tú.
> P.– ¿Yo?
> DM.– Todo caballero debe donar una isla a su escudero.
> P.– ¿Pero para qué quiero yo una isla?
> DM.– Para calmar tu sed de poder, tu sed de grandeza, tu sed...

P.– Para tanta sed, lo mejor es el agua, señor.
DM.– Además de gobernar, vas a comer.
P.– ¿Cómo es eso?
DM.– Los gobernadores comen.
P.– Y... ¿bastante?
DM.– Y engordan.
P.– ¿Sí?
DM.– Papas a la güancaina, ceviche de pescado, caldo de manguera, ayacas con queso, sancocho de gallina, empanadas mendocinas...
P.– ¡No se hable más! ¿Dónde está esa isla? Que la voy a gobernar inmediatamente. (Vargas, 2006, pág. 137)

Uno de los pasajes que se inventa Arístides en una semblanza muy a tono con su referente cervantino es el diálogo que De la Mancha mantiene con su perro (al que llama Toribio). El perro, que no existe, como ellos tampoco existen, habla a través de Panza:

DM.– Mientras esperamos a Dulcinea, cuéntame Toribio, ¿cómo van tus cosas?
P.– ¿Mis cosas?
DM.– Sí, tus asuntos perrunos.
P.– Más o menos, señor, más o menos...Si la vida no es fácil para los seres humanos, tampoco lo es para su mejor amigo, que somos nosotros...Mejor amigo del hombre, ¡vaya título!¡Cabrones! y no crea usted que no hacemos todo lo posible para ser consecuentes con el título... ¡Joder! Patada que se pierde, patada que recibe el mejor amigo ¡Ala! Si total no dice nada; si nos olvidamos de darle de comer, no importa, el mejor amigo, aguanta, si no hay galletas de perro, démosle galletas para gatos, si el mejor amigo come cualquier porquería. Hay que ser cabrón para darle galletas de pescado a un perro...digo yo, ¿por qué no eligieron a las gallinas como mejor amigo?, a ver si una gallina les trae las pantuflas, el periódico, ¡una mierda que una gallina va a hacer eso! (*TA*, pág. 155)

1.4. Salto de la imaginación, último, triple y mortal

El último salto de la imaginación, salto triple y mortal, lo da nuestro autor a través de la poesía. Se avecina el fin de nuestro héroe y, su escudero, como sabemos que lo hará, trata de convencerlo de que si siguen jugando a ser otros, ilusionados, combatientes, podrán vencer con una nueva destreza el desafío de la muerte:

> *De la Mancha, afiebrado, en el centro del espacio. Panza le habla con urgencia:*
>
> P.– De la Mancha, tenemos que jugar... ¿Me escucha? Hoy es domingo, y hace un bonito día para seguir jugando, en el patio nos esperan...
> [...] Los ojos callan porque ya no somos nosotros, sino recuerdo de cuando no éramos de hielo sino de carne, yo sé que estamos aquí y que cumplimos con las reglas de la desesperación y no podemos evitar pensar en país cuando pensamos en desastre, cuando pensamos edificios que se caen, catástrofes llenas de árboles arrancados, y no podemos evitar pensar en nosotros cuando decimos desolación. En medio de la oscuridad, la inmensa noche gira y nosotros giramos con ella. El más hondo castigo: no poder abrazarnos cuando lo necesitamos, no poder tocarnos cuando lo necesitamos, no poder sujetarnos para no derrumbarnos, sujetarnos para no caer cuando nos enredamos en nuestra soledad, con nuestra propia soledad de púas, encarcelados en un haz de sombra. En la inmensa noche la pena gira y nosotros giramos con ella. No se vaya señor caballero, no se vaya. Hoy es domingo y es un buen día para jugar, no nos deje señor caballero, no nos deje. (Vargas, 2006, pág. 159)

Nuestro héroe, el de Arístides Vargas y el de sus espectadores, vuelve a jugar en cada actuación y a creer que es posible salir de la cárcel, salvar a los niños, llevar a cabo su plan de redención. Su liberación, como la de Panza y la de los dos prisioneros que llevan de su mano a tantos otros, torturados, silenciados, desaparecidos, será sólo posible en esta realidad virtual creada por la imaginación.

2. Caminar En Circulos: *Instrucciones Para Abrazar El Aire*

Esta segunda obra de Vargas es fragmentaria como los recuerdos que vienen y van en la mente. Se erige como una serie de diálogos entre tres pares de personajes: los Ancianos, con la Anciana como protagonista; los Cocineros, que llevan adelante la *línea de acción del humor* a lo largo de ella; y los Vecinos, quienes espían cada movimiento de la casa, intrigados e intrigantes y quienes terminarán por delatar, a los que allí viven, para que los maten.

El análisis que sigue es fragmentario a imagen y semejanza de la obra. En él me centraré en la *línea de acción poética* llevada a cabo por los Ancianos. La idea es auscultar el sentido más profundo de ese recuerdo traumático, vacío de realidad palpable, pero lleno de ausencia y de dolor.

2.1. La casa / la tumba

> While cemeteries are bounded, timed spaces of grief, the absence of a body creates painful contradictions: a loss with no end, a bodiless grave, an enclosed space waiting to be filled with a grief that has no closure.
>
> (Schirmer, 1994, pág. 198)

Instrucciones para abrazar el aire nace a partir de la historia real de una casa en las afueras de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, diezmada por la represión organizada del terrorismo de estado que se dio en llamar *Proceso de Reorganización Nacional* llevado a cabo por la Junta Militar, gobierno de facto que tomó el poder el 24 de marzo de 1976 luego de un *coup d'etat*.

> La casa, construida en 1945, en la calle 30, en el 1134, entre 55 y 56, en calle de tierra en aquel momento. Allí vivían Daniel Enrique Mariani y Diana Esmeralda Teruggi junto a su pequeña niña de tres meses, Clara Anahí Mariani, nieta de Chicha Mariani, la abuela fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo. En la parte trasera había un limonero y luego el galpón adonde criaban conejos blancos de buena raza. Preparaban los conejos en escabeche con una receta que Chicha había dado

> a su hijo. Querían producir escabeche en cantidad y así crear una industria para dar trabajo a los desocupados que vivían en el barrio. Más atrás había un muro donde parecía terminar la casa, pero no era así. Un compañero ingeniero había construido una pieza oculta que se abría mediante un mecanismo muy original: allí estaba la imprenta de la organización Montoneros donde se editaba la revista *Evita Montonera* y otras publicaciones donde se denunciaban las desapariciones y las torturas.[2]

> ANCIANA.– Lo veo pensar y me pregunto: ¿cuántas *casas* caben en la vida de una persona? [...] ¿Cuántas sillas conforman la espera de una mujer como yo? (Vargas, 2016, pág. 170)

Pero la casa es mucho más que el lugar de la tragedia. Es un personaje de la obra, que mira y que siente, y que percibe el dolor alrededor, dolor que la va a derribar:

> ANCIANA.– Parada frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos, a orillas del recuerdo, la casa que me mira con sus ojos sombríos, mirada que siempre fue así, sombría y amable como una persona que ha emigrado de un país a otro, de una edad a otra, mi mirada se aclara porque estoy frente a la casa de la niña del limonero... (Vargas, 2016, pág. 189)

La mirada de la casa anticipa el desastre, pero a la vez, es parte de la mirada de la protagonista, la Anciana, porque allí ha estado la niña: «[...] estoy frente a la casa de la niña del limonero...». Esa casa es el lugar al que ha de regresar para entender, para buscar a su nieta, para seguir existiendo.[3]

El Anciano también habla de esa casa como si fuera una más de las víctimas de la dictadura, «[...] la casa que me mira como miran los animalitos que van a ser sacrificados...». El sabe que lo que quedó luego de que ese lugar fuera masacrado, es el mundo imaginado de quienes luchaban por una vida mejor:

> ANCIANO.– Parado frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos... *la casa* que me mira como miran los animalitos que van a ser sacrificados, como miran las niñas que saben que vivirán en el aire [...] *La casa* imaginaba un mundo diferente porque el alma de los que allí estaban así lo imaginaba; lo imaginaba el alma de mi hijo, el alma de mi hija, el

> alma de mi nieta que sin saber también lo imaginaba [...] (AV *Teatro I,* pág. 189)

El relato que Arístides Vargas crea en esta obra es por demás realista a la vez que poético. ¿Cómo explicar, de otro modo, las dimensiones de ese lugar de la violencia en que las palabras ya no son lo que eran «paredón, venda, ventanas, maten, silencio»? Esas palabras son ahora fantasmas de las palabras, como ecos de ellas que han quedado resonando en el espacio de la muerte.

> ANCIANA.– Las casas que van a ser fusiladas son llevadas contra un paredón, se les pone una venda que tape sus ventanas y se las acribilla con munición de todo calibre. Las casas de al lado dirán: «¡No le maten! ¡No le maten!» Y ustedes ni puto caso, dispararán al corazón de *la casa* hasta que *la casa* quede en el más hondo silencio. (Vargas, 2016, pág. 194)

La pregunta que suscita entonces la escritura de Vargas es, como propone retóricamente Didi-Huberman, ¿cómo dar testimonio desde el interior de la muerte? Para este crítico la respuesta a semejante pregunta supone una suerte de contradicción: el testimonio significa «explicar pese a todo lo que es imposible explicar del todo» o, más exactamente, «crear pese a todo la posibilidad de un testimonio» (2008, págs.158-159).[4]

2.2. Espejo

En cierto modo, el «espejo de la muerte» repite de forma traumática las imágenes de la memoria, al tiempo que las refracta. Esto es, en el símbolo del «espejo de la muerte» se cifra la memoria traumática del testigo tan pronto como muestra la falla entre la experiencia del testigo y el relato testimonial. Para Dominick La Capra es precisamente esta falla uno de los rasgos que definen el testimonio:

> Giving testimony involves the attempt to address or give an account of the experience one has had oneself and through which one has lived. In a sense, one might understand giving testimony as the fallible attempt to verbalize or otherwise articulate bearing witness. Testimony is itself

> both threatened and somehow authenticated or validated insofar as it bears the marks of, while not being utterly consumed and distorted by, the symptomatic effects of trauma (*Traumatropisms*, pág. 61).[5]

Hemos de pensar en el trauma como espejo: Espejo que refleja, desde el pasado, lo vivido que ya no está, lo ausente. Espejo que refracta, desde el presente, la impronta de ese pasado desaparecido, esfumado, intentando recuperarlo. Como si se pudiera recuperar el pasado en el momento justo antes de la masacre de la casa. Como si se pudiera intervenir en la acción para que nada de lo ocurrido, ocurra, y esa niña siga jugando, para siempre, bajo el limonero.

2.3. Niña y limonero

> ANCIANA.– La niña crecía junto al limonero, entre el estallido de los tilos, las paredes acribilladas, las ventanas que estallan cada segundo, la niña era niña y el limonero niño, mientras los tilos caían con desesperación.

Nos dice la Anciana: «Aunque el limonero crezca seguirá siendo limonero, aunque la niña crezca seguirá siendo niña». (Vargas, 2016, pág. 195)

Por eso, gracias a la magia de la palabra poética, el tiempo se ha detenido y no hay ni habrá pasado ya ni presente, sólo un punto de existencia en que «aunque la niña crezca, seguirá siendo niña.» Esa niña secuestrada un triste día de noviembre de 1976, bajo la sombra del limonero, ha quedado para siempre suspendida en ese espacio sin límites del no saber dónde está.

2. 4. Caminar en círculos

> Can the absent bodies of victims of genocide be performed on and through the body of a female body on stage? Is a theatrical performance a site where victims of genocide can be memorialized?

(Wannamaker, 2001, pág. 76)

En una entrevista a Arístides Vargas realizada por Marita Foix ante la edición del libro *Teatro I* el 3 de diciembre de 2013, el autor nos cuenta:

> Muchas de las cosas que están en la obra son la reordenación de la conversación con Chicha. Una conversación que se genera en el campo de lo real pero que he reordenado a partir de las leyes artísticas. En el momento en que se reordena artísticamente la realidad, se desgaja, son retazos de realidad que se cuelan en el discurso artístico. [...] La heroína que sería Chicha [...] adquiere la trashumancia de la heroína clásica del teatro griego [...]» (Vargas, 2016, pág. 224)

Se trata de un viaje al lugar del mito. Dice el Anciano «Cuando nosotros no estemos, la historia se seguirá contando así misma.» Caminar hacia el lugar del crimen y regresar. Andar y desandar el camino. Ir y volver. Rito del territorio de la búsqueda y del desencuentro. Caminar como ritual. El ritual que es, en esencia, la performance.

> ANCIANO.– Todos los días nos levantamos ella y yo y contamos la misma historia.
> ANCIANA.– Todas las mañanas nos levantamos él y yo, en el mismo momento, nos sentamos al borde de la cama, nuestras espaldas a un metro y medio de distancia.
> ANCIANO.– Porque nos amamos todos los días ella y yo nos tenemos que contar la misma historia.
> ANCIANA.– Para seguir amándonos tenemos que contar la misma historia él y yo.
>
> (Vargas, 2016, pág.169)

Cada día, cada mañana, cada noche. Como en una representación: la posibilidad de visitar una y otra vez el lugar de los hechos. De ver lo que no vimos pero sí imaginamos, lo que se nos dijo, lo que no; lo que dicen que *no* se nos dijo, pero sí sucedió. Repetición, una y otra vez. Marcar el territorio como animales ya sin voz. Para que se vea y no se olvide, para que se sepa que ese territorio es el territorio de nuestra memoria. Nuestra memoria, la de los que sobrevivimos, la de los testigos.

Instrucciones se erige como un espacio de círculos concéntricos, de muñecas rusas, de cajas chinas, de casas que se hacen una: la casa en la que existe una niña que juega bajo un limonero, pero también la casa de la organización montonera que esconde en ella una imprenta clandestina y que tiene dos seudo-cocineros que preparan la receta de los conejos al escabeche, conejos allí criados, también en la casa. Es la casa observada por vecinos llenos de prejuicios, que juzgan a los demás sin saber, que hablan de los demás sólo por hablar, que denuncian, que condenan y que matan. Es la casa que será acribillada, sin piedad, el día señalado del 24 de noviembre de 1976, en que nadie sobrevivirá, salvo una niña, que será secuestrada y desaparecida desde entonces hasta el día de hoy.

Wannamaker, al hablar sobre un clásico de la dramaturgia argentina: *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, reflexiona sobre el papel de la mujer en la resistencia, la importancia de la circularidad y del ritual. Y nos dice:

> Within the context of the Dirty War, this circularity and lack of closure remind audiences of the thousands of bodies that have not yet been accounted for, recovered, or buried. Just as the *Mothers* continue to circle the Plaza each Thursday, even though «reason» dictates that their children must be dead. (2001, pág.78)

La protagonista de esta obra es la *Anciana* (alter ego de Chicha Mariani, quien esperó casi cuarenta y dos años para reencontrarse con su nieta, hasta que no pudo esperar más).[6]

2.5. Huella

La huella es la cicatriz en el cuerpo y habla por sí misma, aunque su voz esté aparentemente silenciada. La huella está, a pesar de que haya otras pisadas que intenten borrarla. La huella es el testigo de ese pie que se hundió por muchos años en un barro que ha quedado desdibujado por la lluvia. Es el grito y, a la vez, es el silencio. Es el presagio de la desaparición y es el dolor ante la evidencia de lo irrecuperable. ¿Contar la historia? ¿Cómo contarla? ¿Para qué?

> ANCIANA.– Para seguir amándonos debemos contar la misma historia.

ANCIANO.– Aunque nosotros no estemos, la historia se seguirá contando a sí misma. *(Pausa)* ¿Encontraste a la niña?
ANCIANA.– No.
ANCIANO.– ¿Dónde la buscaste?
ANCIANA.– La busqué en un cuaderno donde una vez guardé una hoja que encontré en un callejón de San Rafael.
ANCIANO.– ¿Y no la encontraste?
ANCIANA.– Estaba la ceniza de la hoja, pero la niña no estaba.
[...]
Anciana.– La busqué entre las agujas de tejer, en la caja de galletas y ella no estaba. Entonces, le pregunto: ¿es viejo este buscar?
ANCIANO.– Tan viejo como nosotros, le respondo.

(Vargas, 2016, pág.174)

Pasos perdidos, pasos desdibujados. Imágenes, olores, colores, luces y sombras que están y ya no están. Como sostiene Giorgio Agamben, tanto poetas como testigos fundan el lenguaje como un resto, como lo que queda o sobrevive, as «the possibility, or impossibility, of speaking» (1999, pág. 161)[7]

2.6. Fragmentación de lengua y espacio

En un texto que trata de mostrar las cavidades más recónditas de la memoria, de una memoria traumática y traumatizada, sólo puede haber retazos, *flashes*, momentos que aparecen como relámpagos y desaparecen. Por eso la importancia de la repetición y de cómo funciona en el texto como *leitmotif* y con una progresión espiralada.

ANCIANO.– Dame tu mano
ANCIANA.– ¿Qué?
ANCIANO.– Que me des tu mano...
(*Pausa*.)
ANCIANA.– Entonces siento que alguien que viene del pasado, se instala entre su palma y mi palma.
ANCIANO.– Así es mejor.
ANCIANA.– Así es mejor. (Vargas, 2016, pág. 175)

ANCIANO.– Todos los días nos levantamos ella y yo, hasta que un día me levanto y le pregunto ¿Adónde vas? A la casa de los conejos al escabeche, me responde. Eso está lejos, le digo. A muchos años de distancia, me dice. Yo también voy; a veces, le comento. Sí, pero por diferentes caminos, sentencia.
A esta altura pienso que la vida sería extraordinaria si la muerte no nos enloqueciera antes de llevarnos. (*El se acerca a ella*.) Dame tu mano.
ANCIANA.– ¿Qué?
ANCIANO.– Que me des tu mano. Así es mejor.
(*Pausa*.)
ANCIANA.– Entonces siento que por fin él y yo llegamos al mismo lugar, tomados de la mano, cada uno a su propia ausencia.
(Dan dos pasos, dos pasos para atravesar los años y la distancia que los separa de la casa donde desapareció su nieta.) (Vargas, 2016, págs. 188-189)

ANCIANO.– Todas las noches ella y yo, tomados de la mano, después de deambular por los lugares del dolor, llegamos a nuestra cama y dormimos y súbitamente despertamos en el otro sueño, entre sueños ella me dice.
ANCIANA.– (*Mirando las manos tomadas.*) Así es mejor.
ANCIANO.– Sí, así es mejor. (Vargas, 2016, pág. 200)

La repetición como fórmula tiene que ver con el proceso de ahondar en el dolor de la ausencia. Ir a ese lugar, aunque sea por separado, crea un espacio de comunión entre los dos personajes, un territorio común en que ambos, ya unidos, puedan por fin atreverse a explorar ese pasado, por traumático que sea.

2.7. Dolor

Pero ese dolor que es de los dos ancianos tiene un protagonismo único en el dolor de ella. El dolor de él es testigo del de ella. Ser testigos de lo sucedido, continuar siendo testigos a través de los años, día tras día, para no olvidar y para que no haya lugar a dudas de que ese dolor existe y existirá por siempre.

> ANCIANO.– *(A ella.)* Cuando te hayas disipado quedará tu dolor, y cuando todos recordemos tu dolor, tu dolor se materializará, se hará visible, y nosotros desayunaremos con tu dolor porque tu dolor tendrá forma de cuchara, y comeremos tu dolor al mediodía porque tendrá forma de pan de casa, y nos pondremos por la noche tu dolor porque tendrá forma de pijama. Si hablo así de tu dolor es porque tu dolor es indescriptible, y aun así tu dolor existe, y el mío existe como si fuera la sombra de tu dolor. (Vargas, 2016, pág.193)

2.8. Ir y volver

Es posible ir, pero ¿es posible volver?

> ANCIANO.– ¿Vuelve la lluvia aquella?
> ANCIANA.–. No.
> ANCIANO.– ¿Vuelve el barro aquel con el que hiciste una taza para abrigar el café que nos tomamos aquella tarde?
> ANCIANA.– No.
> ANCIANO.– ¿Vuelve el resto de lo que somos en forma de zapato, de muñeca destripada? ¿Volverá el resto de lo que somos en forma de hijos, en forma de nieta, en forma de hija? ¿Será el resto de lo que somos materia que se podrá abrazar, enterrar, olvidar? ¿O serán para siempre aire?, aire que se respira para no olvidar que en este lugar el aire está lleno de muertos. (Vargas, 2016, pág.182)

Sí, se puede volver.

La Anciana se transforma simultáneamente en abuela y niña. Ella es una de las Abuelas de la Plaza de Mayo y es también su hijo desaparecido, y su hija y su nieta. Ella da voz a los silenciados, los da a luz en cada representación, no sólo porque lo quiera, sino porque no tiene más alternativa, como no la tiene una madre en una sala de partos en el momento de dar a luz.

2.9. Abrazar

Para la protagonista de esta obra hay sólo una manera de recuperar lo perdido. Se trata de llegar al punto del reencuentro a través de un abrazo largamente esperado. Aquí son esenciales tres elementos, que sólo serán posibles en el escenario gracias a una alta dosis de poesía: Primero, la suspensión de la credulidad. Segundo, una imaginación en su máximo grado de expresión. Tercero y, tal vez, el ingrediente que no puede faltar: un amor que venza lo invencible, que erradique el odio, que derribe la muerte, que extermine el olvido.

> ANCIANO.– Ahora la abuela dará las últimas instrucciones para abrazar el aire.
> ANCIANA.– Supe que era ella porque ella estaba en el aire y aunque decir ella no hace que ella sea, cuando el aire huele a limón se hace ella. [...] (A *él.)* Una niña que camina en el aire es el aire, ¿sabes? Tengo un método para abrazar el aire, sí, primero se necesita una profunda ausencia, una ausencia contiene una cantidad variable, pero limitada de miembros; la ausencia tiene bracitos que se cubren los ojos para no ver el horror, así, de esta manera, tiene una cabeza que no perdona, unos pies que se mueven así, como si estuvieran revolviendo algo que nadie sabe qué es, tiene un limonero como miembro periférico, cuya función es perfumarla con su rabia, ella está sentadita con una muñequita de plástico que está dentro de una casita que está enferma y que a su vez está dentro de una casa que está enferma y esta casa está dentro de una ciudad que también está enferma y todos dentro de un país pavorosamente enfermo que nadie puede curar, porque nadie sabe de qué se trata la enfermedad [...] entonces yo, como soy mujer y siento compasión por los enfermos y me he entrenado en enfermedades incurables, cierro mis ojos, es importante esta acción [...] extiendo mis brazos, es importante no esperar nada en este gesto, no apresurarse, tensar ligeramente el tronco para esperar que el viento de afectos que vienen del aire no nos derribe, así, entonces siento una marea de recuerdos que se me aprisionan, me paro con firmeza sobre mis piernas cada vez más viejas y más ciegas, mis piernas mástiles de otros barcos clavadas en la tierra para aguantar el cimbronazo de tener que abrazar ausencias, y así, en esta posición que no tiene ninguna función específica, espero. Entonces ella aparece, se

> mira en mí, me abraza y en el momento en que ella me abraza, se vuelve más real que yo. (AV *Teatro I,* pág. 199)

La dramaturgia de Arístides Vargas se vale de un sentido único de lo poético. En un mundo como el de hoy, delimitado por fronteras creadas para dar una seguridad ilusoria de lo de uno, Vargas entra al territorio escénico traspasando las fronteras de géneros específicos (Mahecha). Su impronta es insertarse en la esfera de una realidad más allá de lo tangible para, de ese modo, devolvernos lo deseado convertido en realidad.

3. Reflexion final

Pero ¿cómo se lleva a la escena una realidad traumática y cuál es el proceso vital al que apuesta nuestro autor? Las coordenadas sobre las que se erigen ambas obras son la imaginación que redime y una memoria generadora de vida, a la vez que las estrategias dramáticas utilizadas en ambas son el humor y la poesía. Gracias a estas coordenadas y a las estrategias empleadas, en *Razón* los prisioneros lograrán construir un túnel imaginario para alcanzar la libertad; y en *Instrucciones*, la Anciana logrará recuperar la presencia de esa nieta ausente. Esa realidad no ocurre en el espacio textual sino en el punto de inflexión entre lo representado y lo que el público percibe. Y es por eso por lo que la tan deseada libertad y el tan deseado reencuentro habrán de renovarse en cada representación y tener vida, gracias a un público siempre esperanzado y siempre nuevo.

4. Bibliografia

Adorno, Theodor, W. (1974) *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life.* London: NLB.

Agamben, Giorgio (1999). *Remnants of Auschwitz*: *The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.

Aguirre Oteiza, Daniel (2015). *El canto de la desaparición. Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Devenir Ensayo.

ALONSO, LAURA (2015). «La identidad cuestionada: memorias del exilio en el teatro argentino de la (pos)dictadura». *BHS, 92*, pp.100-101.

BARCHESI, MARIA AMALIA (2019) «Del metal al aire. Transfiguraciones del cuerpo en *La razón blindada* de Arístides Vargas». *Orillas, 8. Revista D'Ispanistica*, 8, pp. 102-105.

DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros.

DUBATTI, JORGE (2007) *Filosofía del Teatro I.* Buenos Aires: ATUEL. (2011) «El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad», *Stichomythia*, 11-12, págs. 71-80.

GUZMAN, ALISON (2016) «Las representaciones teatrales de la memoria, el trauma y el olvido en la trilogía del exilio». *Kipus*, Revista Andina de Letras, 39, págs.69-70.

LA CAPRA, DOMINIK (2009). «Traumatropisms. From Trauma via Witnessing to the Sublime?» (págs. 59-89), *History and its Limits: Human Animal, Violence*. Ithaca, NY: Cornell, University Press.

MAHECHA, DANIEL (2013) Entrevista a Arístides Vargas (Texto inédito)

PANCEIRA, LALO (2006). *Dar la vida. La resistencia de la calle 30.* La Plata: De la Campana.

RAMOS PADILLA, JUAN MARTIN (2006). *Chicha, la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Dunken.

SCHIRMER, JENNIFER (1994). «The Claiming of Space and the Body Politic within National Security States: The Plaza de Mayo Madres and the Greenham Common Women.» (págs.185-220) *Remapping Memory: The Politics of Time Space.* Ed. by Jonathan Boyarin. Minneapolis: U. *of* Minnesota Press.

VARGAS, ARISTIDES (2006). *Teatro ausente*: *cuatro obras de Arístides Vargas;* ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de Elena Francés Herrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

VARGAS, ARISTIDES (2016). *Teatro I,* Estudio crítico y compilación de Marita Foix. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

WANNAMAKER, ANNETTE (Autumn, 2000-Winter, 2001) «Memory Makes a Chain»: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*.» (págs.73-85) *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 33, 3.

5. NOTAS

1 Como afirma Jorge Dubatti (2011), el teatro llamado de la 'posdictadura argentina' que abarca los años 1983-2004 se configura como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación (74).

2 «La casa fue atacada en ese momento, con más de doscientas personas armadas con armas de todo tipo [...] Diana cayó muerta junto al limonero del patio». Todos los datos sobre la casa y sus ocupantes pertenecen a dos libros: Juan Martín Ramos Padilla, *Chicha, la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Dunken, 2006 y Lalo Paceira. *Dar la vida. La resistencia de la calle 30*. La Plata, De la Campana, 2006.

3 Entrevista a Chicha Mariani. *Historias debidas IV*. Canal Encuentro. https://www.youtube.com/watch?v=pFju9xGHMzY&t=1934s

4 Cita de Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, en Daniel Aguirre Oteiza, *El canto de la desparición. Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Devenir Ensayo, 2015, 28.

5 Según La Capra, el trauma es una experiencia devastadora «that distorts memory in the 'ordinary' sense and may render it particularly vulnerable and fallible in reporting events». La memoria traumática remite a los síntomas de la experiencia traumática «such as nightmares, flashbacks, startle reactions, and compulsive behavior» («Traumatropisms», 61). Dominick La Capra: "Traumatropisms. From Trauma via Witnessing to the Sublime?", History and its Limits: Human, Animal, Violence. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009, 59-89. Citado en Aguirre Oteiza, *Canto*, xxx

6 Fallece Chicha Mariani en agosto del 2018. Ver nota en https://www.lanacion.com.ar/politica/murio-chicha-mariani-fundadoras-abuelas-plaza-mayo-nid2164203.

7 En Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*: *The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999. Citado en Aguirre Oteiza, *Canto*, 32.

LUDWIK MARGULES: HACIA UNA POÉTICA DE LA REDENCIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO

LUDWIK MARGULES: TOWARDS A POETICS OF REDEMPTION THROUGH THE THEATRE

María Teresa Paulín Ríos
Instituto de Artes, UAEH
(teresapaulin@hotmail.com)
https://orcid.org/ 0000-0002-3698-7623

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.06
ISSN 2444-3948

Resumen: La intención de este texto es comprender las razones que motivaron al director de teatro Ludwik Margules a realizar una búsqueda de los elementos fundamentales que constituyeron su lenguaje teatral. La hipótesis que se plantea propone que Margules hacía el teatro que anhelaba ver en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética, identidad e historia de destierro para comprender los motivos que llevan al ser humano a cometer actos monstruosos. El artículo expone la visión del director y concluye que la poética de Margules expuso las emociones de actor como vía de redención de su propia historia. Para la realización de este artículo nos basamos en una serie de publicaciones sobre Margules, así como en algunos planteamientos tomados del libro *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, de José Antonio Marina.

Palabras Clave: Ludwik Margules, Teatro, Lenguaje teatral, Mecanismos de poder, Poética.

Abstract: The intention of this text is to understand the reasons that motivated the theater director Ludwik Margules to make a research for the fundamental elements that constituted his theatrical language. The hypothesis proposed that Margules made the theater he wanted to see on stage, the one that allowed him to dialogue with his ethics, identity and history of exile; understand the intention and motives that lead the human being to commit monstrous acts. The article exposes the vision of the director and concludes that the poetics of Margules exposed the emotions of actor as a way of redemption of his own story. For the realization of this article we rely on a series of publications on Margules, as well as on some approaches taken from the book The passion of power. Theory and practice of domination, by José Antonio Marina.

Key Words: Ludwik Margules, Theatre, Theatrical language, Mechanisms of power, Poetic.

Sumario: 1. Introducción. 2. La búsqueda de un lenguaje propio. 3. El papel del conflicto dentro de los mecanismos del poder. 4. La redención a través del teatro. 5. Conclusión. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

María Teresa Paulín Ríos. Doctora por la Universidad de la Sorbona, formó parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y cuenta con el Perfil deseable del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Es Coordinadora de Investigación, Desarrollo e Innovación del Instituto de Artes, en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH); y actriz y directora de la compañía franco mexicana Naranja-Escena, fundada en París. Fue beneficiaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del Programa de Apoyo a la Difusión, Investigación y Docencia de las Artes (PADID), entre otros. Ha publicado diversos textos, entre ellos el libro *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, bajo la editorial Paso de Gato. Formó parte del 6to. y 7mo. comité de organización del Congreso Nacional de Teatro y es responsable de la *Cátedra Patrimonial Ludwik Margules*.

1. Introducción

Anteriormente se ha escrito sobre los elementos fundamentales que constituyeron el lenguaje teatral de Ludwik Margules[1], por lo que la intención de este texto es comprender las razones que motivaron a este director a realizar una búsqueda de los elementos fundamentales que constituyeron su lenguaje teatral. A través de las siguientes preguntas, indagaremos sobre su vida y las posibles causas: ¿cuál era el propósito de la búsqueda de un lenguaje propio? ¿existía otro motivo más allá del deseo de articular una poética personal? ¿qué hay detrás de la creación de un método de dirección actoral concebido para exponer las emociones del actor como materia prima de la puesta en escena? ¿qué lugar ocupa el conflicto en su poética? ¿Consiguió Margules crear el lenguaje de su propio corazón?, ¿cuál fue? La hipótesis que se plantea en este texto propone que Margules hacía el teatro que anhelaba ver en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética, identidad e historia de destierro, comprender la intención y los motivos que llevan al ser humano a cometer actos monstruosos. Razón por la cual muchas de sus obras giraban en torno a temas como las conductas del hombre frente a los mecanismos de poder. El artículo expone la visión de Margules sobre el trabajo actoral y comparte las inquietudes que llevaron al director a crear un teatro descarnado y visceral, sobre todo a partir de los años setenta, como vía de redención de su propia historia.

Con la intención de articular el objetivo planteado el texto se encuentra organizado de la siguiente manera: comenzaremos por hablar brevemente de su infancia y juventud, hasta su llegada a México, con el propósito de mostrar al lector el panorama de una vida marcada tanto por la Segunda Guerra Mundial, aludiendo a la invasión de Polonia por el ejército alemán, como por la invasión soviética. Durante la siguiente parte, se explicará su visión sobre la necesidad de crear un lenguaje propio capaz de responder y dialogar con su presente, inmediatamente después, se planteará el papel que jugaba el conflicto para Margules dentro de los mecanismos de poder. Finalmente, se desarrollarán las conclusiones a partir de la información compartida y se expondrán aquellos que consideramos los motivos que pudieron haberlo llevado a la articulación del lenguaje que lo caracterizó hacia el final de su carrera, el cual utilizaba el conflicto como eje del comportamiento humano y, la transgresión como acto poético liberador.

Para la realización de este artículo se reflexionó a partir de diferentes documentos. Se consultó el libro *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, de José Antonio Marina, ya que desataca algunos mecanismos de poder que pueden resultar tanto constructivos como destructivos. Además se tomaron en cuenta una serie de publicaciones sobre el trabajo de Margules: libros y entrevistas al director en periódicos impresos; finalmente, se estudiaron sus bitácoras de dirección; material que se puede consultar en la Biblioteca de las Artes, dentro del Centro Nacional de las Artes (CENART), en la Ciudad de México.

Ludwik Margules fue uno de los directores y pedagogos más importantes del teatro mexicano. Su obra rebasa las cuarenta puestas en escenas, las cuales marcaron un antes y un después en los escenarios de México. El trabajo que realizó durante sus últimas puestas en escena, *Cuarteto*, de Heiner Muller, *Los Justos*, de Albert Camus y *Noche de Reyes o como quieran*, de William Shakespeare, entre otras, fue conocido por su estética depurada, concebida para exponer las emociones del actor en el escenario. Esta estética estaba acompañada de un riguroso trabajo de dirección actoral que se destacó por encima del teatro de su época. Su actividad como pedagogo fue prolífica, pues formó a numerosas generaciones de artistas dentro de las diferentes instituciones en las cuales trabajó como director y maestro: la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Centro Universitario de Teatro, el Núcleo de Estudios Teatrales, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Foro de la Riviera y evidentemente el Foro Teatro Contemporáneo, su escuela.

Hijo de padres judíos, Ludwik Margules nació en la ciudad de Varsovia en 1933. Más tarde adquirió también la nacionalidad mexicana. Desde pequeño sus padres lo llevaron a ver todo tipo de espectáculos, tanto los infantiles como la ópera y otras puestas en escena destinadas para el público adulto; ahí comenzó su amor por el teatro.

En 1939, durante la Segunda Guerra Mundial, él y su familia emigran a Magnitogorsk, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Parten buscando mejores condiciones de vida, pues en Polonia sufren de hambre. Permanecen un año en los Montes Urales y cinco años en Tayikistán, en ese entonces república soviética; pero las condiciones de vida fueron incluso peores que en Polonia, ya que la región es desértica, entre otras desventajas (Obregón, 2004, págs. 43-44). En noviembre 2004, el director declara lo siguiente durante una entrevista realizada por la periodista María Tarriba Unger:

> En primer lugar estos acontecimientos significan para mí el exilio en Rusia durante seis años. La experiencia de la guerra y de la invasión significa también una infancia torcida o, mejor dicho, una ausencia de infancia en términos convencionales. Al regresar a Polonia en 1946, me encuentro con un país que fue invadido por los nazis y luego avasallado por el totalitarismo soviético. Todo esto genera en mí un escepticismo respecto al hombre y hacia la posibilidad de lograr algún tipo de organización entre los seres humanos, una búsqueda redoblada, esencialista —diría yo. (Margules, 2004, pág. 92)

La infancia del director es dolorosa y la violencia se mantiene presente. El padre de Margules regresa a Varsovia en 1945, después de haber sido herido en una huelga obrera, pero no se reunirá con su esposa y sus dos hijos sino hasta seis meses después, en Polonia. El director contaba con trece años cuando abandonó la URSS. De 1953 a 1957 estudió Periodismo en la Universidad de Varsovia; inmediatamente después de terminar su carrera viajó a México junto con su esposa e hijos, decidido a vivir en un país más libre, en el que cuenta con familia del lado materno. Aterriza en el Distrito Federal, ahora la Ciudad de México, con 24 años de edad y sin conocer la lengua castellana[2].

2. La búsqueda de un lenguaje propio

Sosteniendo una búsqueda y una interpretación particular del texto en cada una de sus puestas en escena, Margules buscó realizar ciertos objetivos a lo largo de su obra. Uno de ellos, el que más le apasionaba y, por lo tanto, el más constante, era sin duda la búsqueda de un lenguaje escénico propio. El director pensaba que la realidad de cada creador escénico debía inspirarlo en la búsqueda de un lenguaje teatral que expresara lo más fielmente posible la realidad de su tiempo (Margules, 1971, pág. 4). Para el director el compromiso de un hombre de teatro consistía en la búsqueda de un lenguaje estético que correspondiera a su ética. Peter Brook, Jerzy Grotowski y Antonin Artaud le parecían grandes revolucionarios porque encontraron expresiones teatrales que se correspondían con el presente, a su actualidad[3] (Margules, s/f).

Margules declaraba que existía un miedo por parte de los creadores a usar el «lenguaje de nuestros días», el lenguaje de su época: «[...] cada

época tiene tantos lenguajes cuantos artistas existen, y el artista auténticamente grande es aquél que sabe encontrar su lenguaje personal, sin temor de ir contra las corrientes de moda [sic]» (Margules, 1971, s/p). El director se declaraba enemigo de las modas teatrales porque le parecía que significaban una tentación superflua, una evasión de los encuentros teatrales y no una asimilación hacia nuevas experiencias; opinaba que las modas eran la inclusión de lo intrascendente del momento (Margules, 1989, pág. 3).

Enemigo también de la banalidad, del efectismo y del teatro «cotidianito», como él lo llamaba, experimentaba en cada puesta en escena y se aventuraba en busca de un lenguaje propio, como resultado de una «desesperada búsqueda de expresión» (Margules, 1971, pág. 4). Pensaba que un director de teatro debía ser honesto consigo mismo y ser eficaz para plasmar su estética y su lenguaje (Margules, 1974, pág.12); le parecía además que este era también el papel de cualquier artista:

> El director es un artista que expone su punto de vista sobre la vida, en búsqueda permanente de su propio lenguaje escénico. No es un simple intérprete o recreador del texto literario escrito para la escena, o ilustrador. Y es ante todo un artista desesperado por encontrar la comunicación en el espectador, que se convierte en el teatro, es un partícipe del elemento más importante y a la vez la finalidad de toda expresión teatral. Me refiero en ese elemento fundamental, a la comunión espiritual entre el actor y el espectador, una comunión casi religiosa, porque si no se logra esto, no hay teatro, aunque puede haber representación, circo, discurso, o lo que sea; pero no teatro. (Margules, 1971, pág. 4)

No obstante, el director estaba consciente de lo difícil que resultaba esta comunión entre los actores y los espectadores; sabía que su teatro era complejo y que eran pocas las personas que estaban dispuestas a participar imaginativamente, que se dejaban transgredir por el texto vuelto acción a través de los actores; el suyo era un teatro que apelaba a la inteligencia del público. Además, el director pensaba que los espacios grandes, diseñados para grandes masas, favorecían a la dispersión e impedían la intimidad entre el actor y el espectador, intimidad que resultaba capital para él y que durante los últimos años de su vida lo llevó a trabajar en el Foro Teatro Contemporáneo; un pequeño espacio en dónde también impartía clases.

Por esta razón, al final de su carrera se sintió atraído por realizar una obra con un actor frente a un único espectador, intención que no se llevó a cabo por una enfermedad avanzada. No obstante, nos preguntamos en caso de que la empresa hubiera sido exitosa, ¿quién habría sido aquél espectador sentado frente al actor que interpretaría la obra? Si Margules aseguraba su necesidad de permanecer presente durante cada función, ¿cómo habría resuelto su presencia en la butaca? ¿Habría sido el propio Margules el único espectador presenciando *El Misántropo* de Molière?[4] Nunca lo sabremos. Lo cierto es que su consciencia sobre la imposibilidad de llegar a todos los espectadores aparece muy pronto, casi al principio de su carrera. En una entrevista realizada en 1971 por la periodista Norma Basna encontramos ya la inquietud por establecer esta íntima comunión con el público:

> «Entre todo el público siempre se encuentra uno o un par de espectadores que necesitan la comunicación espiritual y que se encuentran por eso, capacitados sensiblemente para participar en el rito teatral. Si logro entenderme aunque sea con un espectador, mi tarea estará cumplida. Por lo demás, no creo que el teatro es asunto de mayorías, sino de los que lo buscan porque lo necesitan. Las mayorías necesitan futbol y televisión y con eso satisfacen sus necesidades de comunicación. El teatro siempre ha sido y será asunto de minorías; aunque mi anhelo más ferviente es que esas minorías llenen las salas de teatro, y por mucho tiempo tengan la necesidad de participar en este exorcismo.» (Margules, 1971, pág. 4)

Aunque se le acusó de excluir a un vasto sector del público por trabajar sobre temáticas cultas y universales (Margules, 1990, págs. 3, 4), Margules mantuvo su posición hasta el final de sus días. En otras palabras, el director no creía en el teatro complaciente de las masas y por lo mismo nunca se interesó en él, pensaba que la complacencia era la muerte del teatro. Por el contrario, optaba por la exigencia de un alto nivel de trabajo. Por esta razón consideraba que se necesitaba un público con formación, culto y, en este sentido, exigente. El director afirmaba que el teatro no podía crecer sin un público ilustrado que exigiera calidad, y estando consciente del descenso general en la cultura, pensaba que en México existían estos espectadores, aunque fueran pocos.

Junto a esta exigencia de participar activamente por parte del público, el director estaba consciente de que los actores eran los principales responsables para que el diálogo con los espectadores se llevara a cabo. Las imágenes de los actores, sus emociones y su capacidad de comunicar, eran el elemento que activaba el mecanismo para que tal comunión pudiera existir:

> La ética de un zapatero se concreta o se cifra en hacer bien los zapatos; la ética de un actor significa trasmitir al espectador el océano de las emociones... entablar un diálogo altamente espiritual con el espectador. A fin de cuentas, cumplir con el rol que le impone la sociedad de representar a los otros y de representar a esa misma sociedad... La ética y la moral de un actor se encuentran en el tablado de un escenario... en el espacio poético de un hecho teatral, en su capacidad máxima de crear y trasmitir ficciones. A fin de cuentas, en su capacidad de representar a la gente y de narrar historias. (Margules, 1990, pág.12)

Pero ante todo, Margules se asumía como el primer responsable, ya que incluso los actores eran escogidos por él; así lo participaba constantemente en sus clases. Si algo no funcionaba en la puesta en escena, la culpa la tenía sin duda el director, responsable de todo lo que acontecía en el proceso y durante las representaciones. Por esta razón trabajaba como una «máquina de guerra», en sus propias palabras, sin descanso, sin excusas, para que el resultado estuviera a la altura de las más altas exigencias. Colaboradores como Alejandro Luna e Hilda Valencia, entre muchos otros, afirman que recibían llamadas del director a las tres de la mañana para informarles sobre las resoluciones que había encontrado para tal o cual escena (A. Luna, comunicación personal, 14 de agosto del 2013). Esta entrega sin medida lo hacía enfermarse en cada una de sus obras. Durante el montaje de su penúltima puesta en escena de *Los Justos* de Camus (2001), Margules tuvo una embolia y el doctor prácticamente le dio a escoger entre el montaje y su vida. A pesar de lo difícil que pudiera resultar la decisión, el director nunca dudó y *Los Justos* se estrenó como estaba planeado.

Margules pensaba que un director no debía balbucear sus ideas, sino que debía existir precisión en la postura que sostenía y tenía muy claro aquello que no le gustaba en el teatro: «[...] la retórica, la literatura, la habladuría, el psicologismo fecal o elemental, el naturalismo escénico, y

un teatro puesto a nivel de los más bajos gustos del público» (Margules, 1971, pág. 4). Según él, jamás un director debía dirigirse a los gustos del público; por el contrario debía aspirar a la creación de un hecho poético. Junto a su obsesión por el desarrollo de un lenguaje propio existía una necesidad por la creación de dicho hecho poético que hablara desde el escenario, en el que participaban todos los elementos de la puesta en escena: el espacio, el tiempo, el actor, el texto y el momento (Margules, 1996, págs. 13-15).

Aseguraba Margules que el director debía ser un poeta que tuviera algo que decir sobre su realidad, ya que de otra forma solo estaría desarrollando un oficio como ilustrador. Siendo coherente con su búsqueda, el teatro de Margules se caracterizó por la complejidad y actualidad de sus discursos. Esta complejidad aparecía organizando el material de la puesta en escena para exponer el conflicto interno del actor, las contradicciones y los deseos que lo conformaban. En palabras de Margules, el director debía buscar expresar la poesía en el escenario, actitud que se ilustró en su concepción sobre la dirección teatral: «Es un acto poético de plasmar imágenes. Es organizar el material poético en forma polifónica. Es poder narrar con imágenes: el movimiento interno del actor y el movimiento externo de la imagen. Es organizar el material humano y plástico para exponer una propuesta propia» (Margules, 1987, s/p).

En la búsqueda de esta propuesta propia, Margules no se interesaba únicamente en autores poéticos, el director llegó a montar varios textos que le parecían menores, es decir, que no terminaban de posicionarse, o eran «sentimentaloides», según él mismo, como fue el caso de *Los Justos*, de Camus. Usaba estas obras, esta narrativa escénica como él la llamaba, como pretextos, como gérmenes que le permitían construir y complejizar su discurso. Realizó adaptaciones de estos textos, con la intención de dialogar en escena con los dramaturgos y exponer su punto de vista frente a sus obras, sin perder de vista la búsqueda de su lenguaje:

> Un director tiene un lenguaje, la obra le sirve para expresarlo. El texto es materia muerta antes de la visualización en el escenario de un director. Sirve de punto de partida para expresar el mundo del director. En la dirección los elementos más importantes son: el mundo interior, la imaginación, y la capacidad creativa del director. Luego, su capacidad de realización de este mundo en colaboración con todos los que participan

> en el espectáculo. El director trabaja con el hombre, sus emociones y su cuerpo, con el texto y el espacio. (Margules, 1974, pág.12)

A través de la depuración de los objetos[5] y al final de su carrera de los espacios delimitados con muros, pero prácticamente vacíos, descubrió que la sustancia de su teatro se encontraban en las emociones humanas, expuestas a través del conflicto. El conflicto concebido como dos fuerzas opuestas, ideas, propósitos, pasiones, deseos, etc. Se puede conjeturar que la idea del conflicto en el teatro de Margules está ligada a la idea de «acto poético», ya que Margules afirmaba que no existía teatro sin conflicto y que paralelamente el director debía ser un poeta; por lo que se puede deducir que para él no existía un teatro poético sin un conflicto de por medio. Su lenguaje entonces se concentró en organizar los elementos de la puesta en escena de forma tal que se consiguiera exponer al actor en conflicto; *No hay teatro sin conflicto*, fue incluso el encabezado de una entrevista para el periódico *La Jornad*a en 1987.

3. El papel del conflicto dentro de los mecanismos del poder

Los conflictos que permean la obra de Margules siempre giran en torno a los mecanismos de poder, ya sea de forma evidente como en *Fausto*, o de forma medianamente velada como en *Noche de reyes*. Las problemáticas se relacionan con el sometimiento de la libertad y con los estímulos y reacciones que desencadenan estos mecanismos, pero también con los ambientes y situaciones que las generan. A pesar de tener una visión poco esperanzadora, para Margules siempre permaneció vivo el anhelo por el logro utópico, pensaba que de alguna manera la puesta en escena, como todo hecho artístico, mostraba el conflicto para conciliar la utopía con los resultados concretos, pragmáticos: «Los conflictos a los que se enfrenta el hombre en esta época, al sacarlos a la luz del tiempo, al hacerlos presentes cuestionan su presencia en este mundo»(Margules, 1994, pág. 14D).

Hasta ahora hemos explicado el papel del conflicto en el teatro de Margules, no obstante falta desarrollar el rol de los mecanismos de poder como detonador de su búsqueda. Para ampliar más este punto tomaremos el siguiente párrafo de José Antonio Marina, quien nos comparte en su libro *La pasión del poder*, la siguiente cita: «[...] el poder emerge

en el circuito del deseo, forma parte de su dinamismo, de ahí su aspecto vital y encarnizado. Si no hubiera deseos, o, al menos, sino hubiera deseos encontrados, no existiría el poder» (Marina, 2010, pág. 16).

Al emerger el poder en el circuito del deseo y las pasiones, tal como plantea Marina, es posible que Margules haya tenido que echar mano de estas últimas como elementos constitutivos del primero. Es decir, que el director buscara comprender los mecanismos de poder a través de la presencia del conflicto en el escenario; estudiando tanto los motivos que generaban dicho poder, como sus límites, contexto, estructuras y posibilidades más complejas. El poder como necesidad de imponerse frente a alguien más, como sucedió con *Ricardo III*, *Los Justos* y *Cuarteto*, entre otras de sus puestas en escena, que muestran como las buenas intenciones pueden generar grandes daños o esconden de alguna manera otros objetivos: logros y placeres personales, por ejemplo. El poder como un deseo que funciona en cadena y que puede aparecer en cualquier parte del mundo y en cualquier época como en *Noche de reyes o como quieran* de William Shakespeare.

El mismo Shakespeare y los autores isabelinos, admirados y profundamente estudiados por Margules, escribían continuamente sobre estos temas, razón por la cuál fueron parte del repertorio del director en numerosas ocasiones:

> El poder esta en todas partes, rizomáticamente, incluso donde parece que solo hay servidumbre. Los dispositivos del poder permean la sociedad entera, sin posición definida. Bourdieu habla del «campo del poder», y explica: «la dominación no es mero efecto directo de la acción ejercida por un conjunto de agentes, sino de la propia estructura del campo a través del cuál se ejerce la dominación. (Marina, 2010, pág.16)

La dominación y su intento por conseguirla también se estudian en cada puesta en escena de Margules; víctima y verdugo; víctima y victimario, como él solía expresar. Son, como ya hemos visto, figuras que aparecen en su historia de juventud, imágenes que lo persiguen en su adultez y de las cuales posiblemente buscaba liberarse. Margules incorpora elementos de su pasado, temas, preguntas y situaciones que lo persiguen hasta fundir la obra con su propia historia, temas como la degradación del hombre frente a la violencia y su incapacidad de resistirla,

como expuso en *La fiesta* de Harold Pinter, también llevada a escena por el director.

En una cita de José Antonio Marina podemos encontrar la siguiente referencia de Montesquieu:

> Según Montesquieu, el principio de todo gobierno son las pasiones humanas que lo ponen en movimiento, «el de la monarquía el honor y el del despotismo, el temor» (*Del espíritu de las leyes*, III, 1 y 11). En efecto, el poder pretende dirigir el comportamiento de otras personas, por lo que necesita intervenir en sus procesos de decisión, es decir, en el origen del comportamiento. (Marina, 2010, pág.77)

En otras palabras, es a través de las pasiones humanas como el honor y el temor, por mencionar algunas, que Margules investiga el origen del comportamiento del ser humano, especialmente del despotismo. El actor se convirtió para el director en un laboratorio que le permitió explorar y conocer las pasiones que ponen en movimiento a los gobiernos; las razones que generan las tiranías, las dictaduras, el totalitarismo tan sufridos por el director en cierta época de su vida:

> ¿Y qué hiciste con la escena de la Duquesa viuda y el valiente que sí arroja la bomba?», pregunté antes de la función a Margules. Pregunta estúpida, más que rebasada por los kamikazes y los musulmanes, *not to mention* lo ocurrido en el Teatro de Moscú tomado por los chechenos (que por cierto tienen una compañía de teatro sorprendente llamada Teatro Rustaveli). Pero caminando por la calle de Jalapa me dijo Ludwik: «vas a ver qué coctel hago con Dostoyevski y Orwell en el segundo acto, manito. La escena es clave: la Duquesa, católica, le propone el indulto con tal de que Kaliayev se arrepienta; él, en cambio, le hace ver que la religión y el Estado son lo mismo. Me vino a la cabeza el arrepentimiento que busca Occidente de Irak». No tengo que subrayar lo actual que *Los justos* tiene en la época moderna donde cientos de revolucionarios se amarran bombas al cuerpo. (Gurrola, 2004, pág. 13)

Por lo tanto, haber puesto en escena *Los justos* de Albert Camus es un decisión consecuente, ya que la temática es precisamente tanto el origen del despotismo y los temores que lo circundan, como el honor de la monarquía. Este último tema aparece reflejado en la escena de la Gran

Duquesa, quien ofrece el indulto a Kaliayev, el terrorista que asesinó a su esposo, siempre y cuando este se arrepienta de su acción.



Fotografía por José Jorge Carreón de la obra *Los justos* de Albert Camus, puesta en escena de Ludwik Margules en el Foro Teatro Contemporáneo, 2004. En la imagen podemos apreciar a los actores a tan solo 80 cm del público. La luz y la distancia favorecen a la exposición de la intimidad de los personajes. De izquierda a derecha observamos a Rodrigo Vázquez, Arturo Beristáin, Emma Dib y Luis Rábago.

Si bien las épocas de los textos varían notablemente, las temáticas se repiten, convirtiéndose en eslabones que unen el presente, el pasado y el futuro. No obstante, el tiempo no es más importante, que las situaciones dramáticas que aparecen como constantes en sus obras. En 1974, Malkah Rabell le pregunta al director cuál ha sido la influencia de su infancia en sus relaciones, Margules comparte lo siguiente:

> Indudablemente, mis obsesiones se deben a mi infancia. Me imagino que la infancia creó en mí ciertas obsesiones a las que soy particularmente fiel. Por ejemplo, una infinita compasión ante la debilidad, y una fascinación ante la fuerza. Me atrae la locura, atracción que tal vez se deba al carácter desatado de mi padre. No puedo escapar al sarcasmo

> y todo lo veo a través de lo sarcástico. Creo en la relación íntima que existe entre víctima y victimario, ya que, al no resistirse, la víctima establece una solidaridad con el verdugo. Me obsesiona observar al hombre en todas las circunstancias y ver sus reacciones, y, cada vez con más pasión, odio el desprecio por la vida y la dignidad del hombre. De chico tantas veces vi como se pateaba a los hombres que no puedo olvidarlo. (Margules, 1974, pág.18)

Se debe tomar en cuenta que la estética de Margules cambió notablemente a lo largo del tiempo, ya que la depuración aparece durante los años noventa, no obstante, las temáticas son constantes desde el principio. En los años sesenta el director monta sus primeras puestas en escena, casi todas relacionadas con su historia de juventud: *El Dibuk* de An-Ski, *El primer paso en las nubes*, de Marek Hlasko, *El doctor Korczak y los niños* de Erwin Sylvanus, y *Los nombres del poder* de Jerzy Brosazkiewicz, por mencionar algunas. Obras que ponen en evidencia los comportamientos del hombre frente a la violencia y sus distintas formas de resistencia. El director confiesa en 1974, hablando sobre en tercera persona:

> [...] No puedo dejar de imaginarlo como el niño que huía por los caminos de la Polonia invadida, rumbo a la frontera soviética, mientras los ejércitos nazis le pisaban los talones. Todos estos años de infancia en un país desgarrado por la guerra y el hambre. Luego la vuelta a la vieja patria, los años en la Universidad y otra vez el camino del destierro. (Margules, 1974, pág.18)

El teatro era para Margules era una manera de relacionarse con el mundo. No obstante, su prioridad era cuestionar al ser humano, comprender su comportamiento y tomar una postura al respecto a través de las puestas en escena. En una entrevista del periódico *La jornada*, la periodista Martha Cantú le preguntó al director por qué se encontraba en el teatro, a lo que Margules respondió:

> Probablemente porque quise ladrar mis verdades y ésta era la única manera. Pero ahora sé que es porque lo que más me obsesiona es el hombre y su comportamiento y me gusta reflexionar mediante la puesta en escena respecto a su sometimiento al poder, respecto a su sometimiento ante sus pasiones. Me conmueve lo trágico, la propensión trágica en el

> hombre, su vocación trágica y la propensión hacia la tragedia. Cada puesta en escena para mí es la revelación de que se puede plasmar en el escenario y sostener una tesis y gritar, ladrar mis verdades. (Margules, 1987, s/p)

José Antonio Marina por su parte, relaciona el poder con la ética, el dramatismo, los mecanismos de dominación y también, basado en Barush Spinoza, con una fuerza creativa, capaz de articular nuevas posibilidades y realizarlas:

> El estudio del poder es una travesía desde la biología hasta la ética, como sucede siempre que estudiamos algún producto de la inteligencia humana. Pero en este caso con mayor dramatismo. La ética aparece como el gran esfuerzo para frenar al poder y como el gran esfuerzo para inventar un poder diferente. Este proceso que nos aparta de la selva se da mediante tres grandes saltos de fase, en los que aparecen energías y posibilidades nuevas, y que constituyen el eje de la historia humana [...]. (Marina, 2010, pág. 24)

Además, Marina afirma que «el poder sólo existe en acto» (Marina, 2010, pág. 28) y que la figura del «hombre de acción» sirve de nexo entre el poder privado y el poder social, entre «el poder de» y «el poder sobre». Por lo tanto, qué mejor espacio para comprender los motores de las personas, sus deseos y necesidades fundamentales y también su desconocimiento, que el escenario. Incluso el propio Ludwik Margules puede ser considerado como uno de estos «hombres de acción» a los cuales se refiere el escritor: «Se trata de personas que tienen una enorme necesidad de actuar. Se les ocurren muchas cosas, necesitan sentir que movilizan energías propias y ajenas. Muchos no se dedican a la política» (Marina, 2010, pág. 19).

En efecto, Margules se dedicó a estudiar a los actores través del teatro, usando el escenario como una lupa gigantesca. Durante sus últimas puestas en escena, *Los justos*, de Albert Camus y *Noche de reyes*, de William Shakespeare, se apoyo de una luz constante que eliminaba cualquier sombra y exponía los gestos y las emociones del actor.

4. La redención a través del teatro

Margules opinaba que el conocimiento del carácter y el comportamiento humano eran fundamentales. Y al mismo tiempo aseguraba que un director de escena descubría el mundo con los actores. Afirmaba que durante el trabajo se sometía a una serie de exigencias en función de la naturaleza de su puesta en escena y en esa medida imponía las mismas exigencias a quienes trabajaban con él, las cuales eran muy altas para la mayoría de los actores. Este rigor implacable nacía de su necesidad por realizar una puesta en escena de calidad, en la que no existieran cabos sueltos en el escenario.

No obstante, esta exigencia estaba ligada a la necesidad de conseguir que los actores lograran transgredirse, es decir, que lograran ir más allá de sus límites, de su lugar común:

> En resumen, creo que la sorpresa ocurre en un director cuando puede transgredirse, cuando tiene esta capacidad; es decir cuando puede tocar la libertad, porque la transgresión es libertad. De igual manera sucede lo mismo con un actor: si su trabajo no está estancado o no es rutinario, es el ser más libre del mundo porque cada noche puede transgredirse y tocar la libertad. (Margules, 1985, pág. 263)

Sin quitar el dedo del renglón el director insistía en construir este propósito, pues gracias a él ocurría el acto poético, pero sus métodos fueron cuestionados, se le acusó de exigente y autoritario, al punto de ser conocido en el ambiente artístico por estas características. Sin embargo, el director era consciente de lo que buscaba y paralelamente a la construcción de un lenguaje, también fue articulando un método de dirección actoral, influido por los directores Jerzy Grotowski y Peter Brook:

> La autoridad de un director no se fundamenta en el mero ejercicio del poder, sino en el conocimiento del lenguaje teatral y de lo que necesita y desea decir con su puesta en escena. Me gusta mucho más el método de seducción de Julio Castillo o de Gurrola, pero yo trabajo como una maquina de guerra rompiendo barreras y complacencias mías y de los actores. Es una labor cruel, ingrata, pero yo me tomé muy enserio a Grotowski al buscar la emoción del actor y la elaboración del espectáculo.

> Sin embargo mis grandes maestros son mis actores. (Margules, 1994, págs. 19-22)

Dentro de estas relaciones de amor-odio con sus actores y creativos, estos últimos asistentes de dirección, iluminadores, técnicos, entre otros, se establecía un conflicto que el director consideraba benéfico para la creación. En ocasiones la exigencia del director se convirtió en impertinencia, lo cual le valió tremendas disputas con sus colaboradores, disputas que en ocasiones estuvieron a punto de terminar en golpes (J. Tovar, comunicación personal, 25 de marzo del 2012). A pesar de ser tan criticado por la gente del medio artístico, sus métodos perturbadores e impertinentes funcionaban para sus fines, puesto que conseguían hacer brotar la emoción del actor y con ello la verdad sobre el escenario. Por esta razón no es de extrañar que los comentarios sobre su trabajo siempre estén acompañados de anécdotas que ilustran su carácter y rigor extremo: «Y los actores, que se quejan de su insolente provocación. Aunque se lo merecen el 90% de las «estrellitas» (Gurrola, 2004, pág. 11).

A pesar de todo, Margules también llegó a reconocer que su severidad y gran parte de sus conflictos con los actores eran resultado de una debilidad, debilidad que estaba relacionada con su genialidad estética de algún modo:

> Soy enemigo de tiranías políticas, pero reconozco el absolutismo en cuanto al logro de las genialidades estéticas; y lo considero un estímulo para su participación creativa en la puesta. Quiero aclarar, esta tiranía no es un acto de fe, más bien la confesión de una debilidad que espero superar algún día». (Margules, 1971, pág. 4)

La severidad de Margules fue dimitiendo con el paso de los años, no así su rigor que lo llevó a renunciar a todo aquello que conocía y le resultaba eficaz. En busca de la sustancia y de la verdadera naturaleza del hombre, terminó por encontrar su lenguaje y una estética original que lo definió como poeta. Diez años antes de la última puesta en escena del director, Fernando de Íta escribió a propósito del proceso de trabajo de Margules:

> Cuando un artista llega a la cima de su tarea suele dejar en el camino los andamios, las vestiduras, los adornos, las marialuisas de su creación, porque luego de dominar la técnica que le da forma a su lenguaje lo que desea es tocar la esencia de su disciplina, de su artificio, de su habilidad. Entonces, el pintor abandona la pintura, el escritor la literatura; el bailarín la danza; el teatrero, la teatralidad, quiero decir sus apariencias, sus muletillas, sus caminos trillados, sus posturas estéticas, incluso sus hallazgos para correr desnudos por el lienzo, por la página, por el escenario en blanco. (De Íta, 1996, pág. 4)

El teatro se convierte para Margules en una posibilidad de diálogo; el actor, en una herramienta de triangulación que le permite plantear e investigar una serie de preguntas a las problemáticas más complejas que engloban el carácter y la naturaleza del ser humano; estas preguntas se detonan a partir de provocaciones que el director extiende a los actores; provocaciones que los ponen constantemente en conflicto y los obligan a tomar decisiones.



En esta imagen de *Noche de reyes o como quieran*, de William Shakespeare, puesta en escena por Margules, podemos apreciar a dos personajes Cesario y Olivia, en el centro del escenario. El director trazó largos desplazamientos para que los actores entraran y salieran durante las presentaciones; mientras que para dialogar debían concentrarse en el centro del espacio, el cual aludía a la costa de Lliria. Se aprecia además la escenografía, conformada por el muro de metal y el piso de madera, así como la iluminación proyectada para eliminar las sombras que pudieran esconder cualquier gesto en el rostro de los actores. Fotografía por Michele Mazy.

5. Conclusión

Podemos concluir que Margules hacía el teatro que anhelaba ver puesto en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética pero también con su identidad y su historia de destierro. El conflicto jugó un papel estelar en la articulación de su poética, ya que fue el detonador de la investigación que el director se propuso realizar, le permitió buscar el origen de ciertos comportamientos. Margules se preguntó a través de su teatro los motivos que conducían a los seres humanos a realizar actos monstruosos y a colocarse en situaciones destructivas. El poder sin duda permeó esta construcción, pues es a través de su análisis que el director logró un lenguaje propio; una estética original y sintética. Su ética se desarrolló junto con su estética consiguiendo la creación de un universo crudo, complejo, incluso cruel, que muestra la estructura social disfuncional que ha construido el hombre a través del tiempo.

Posiblemente el director tenía una gran necesidad de comprender su pasado y aquellos controles externos que lo oprimieron durante su infancia y juventud, razón por la cual construyó esta posibilidad, a través del teatro, creando un lenguaje riguroso y descarnado que le permitiera cuestionar la existencia del ser humano. Marina escribe a propósito de la libertad: «La lucha por la libertad –psicológica o política- consiste en librarse de controles externos, afianzando los controles propios» (Marina, 2010, pág. 34). Margules avanzó sobre los trazos de su historia, investigando los elementos que pudieran reconstituir su identidad, pero que al mismo tiempo le permitieran emanciparse. La elección de los temas de sus obras y su rigor extremo en la investigación sobre las emociones de los actores, nos lleva a pensar que Margules intentó redimirse a través del conocimiento de los mecanismos de poder, usando como medio un lenguaje sostenido en el actor, construido para detonar lo desconocido en el ser humano. Por esta razón la eliminación de las sombras, del decorado, la síntesis del movimiento y la concepción de un espacio íntimo, se convirtieron en elementos fundamentales de su lenguaje, elementos que se ordenaron para apoyar al actor a ir más allá de sus límites.

Los aportes de Margules al teatro de México son diversos. En al ámbito pedagógico el director preparó a cientos de estudiantes de las instituciones más reconocidas del país: el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (CUT), el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), el

Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), el Foro de la Rivera y su escuela el Foro Teatro Contemporáneo; en algunas de ellas también fungió como director. Además, rompió con estereotipos y actuaciones carentes de honestidad, corriendo riesgos en la búsqueda de un lenguaje propio.

> Margules fue un director temerario, el primero en recurrir al actor y su mundo interior con un rigor sin concesiones. Reemplazó la grandilocuencia tradicional de los actores por un teatro más íntimo, que comunicara en un nivel más profundo con el público. Es también, junto con Seki Sano, uno de los primeros en apelar a la inteligencia del actor; en efecto, se consagro a formar actores capaces de reflexionar e imaginar, proporcionándoles referencias universales y exigiéndoles una disciplina estoica. También fue el primero en depurar su material en busca de lo esencial de la puesta en escena, y en despertar las emociones de los actores mediante su método transgresor, que les facilitaba el conocimiento de sí mismos. Más allá de la representación, se interesó por el ser y el universo interno del actor, razón por la cual creó espacios completamente innovadores que descubrían y exponían a este último. Sus soluciones concernientes a estos espacios se renovaban en cada puesta en escena, haciendo de él un director en continua búsqueda (Paulín, 2017, pág. 26).

La transgresión jugó el papel de acto poético en el teatro de este director. Gracias a ella los actores consiguieron acceder a los espacios desconocidos de su intimidad y proyectarlos por medio de las imágenes y las emociones más complejas. El actor fue concebido como una vía de conocimiento, como un portal que permitía observar lo desconocido y desmembrarlo para comprenderlo. En otras palabras, el diálogo de Margules era con el corazón de sus actores, con sus pasiones y sus pulsiones; razón por la cual el creador propiciaba situaciones límite que pusieran en conflicto a los actores y los obligaran a tomar decisiones y descubrir los impulsos que los habían conducido a actuar de determinada manera.

Su obra, como se dice de algunos grandes creadores, se convirtió en la extensión de sí mismo. Si Margules consiguió o no redimirse es algo de lo que no estamos seguros, pero resulta significativo que el director haya escogido como última puesta en escena una comedia de Shakespeare, *Noche de reyes o como quieran*, durante la cual decidió que los actores

caminarían sobre una enorme superficie vacía, sin precipitaciones, sin ataduras, sin artificios u objetos que pudieran obstaculizarlos, desplazándose de un lado a otro del profundo escenario, observados por unos cuantos espectadores deseosos de participar en el convivio, pero sobre todo y ante todos, libres en un espacio desierto que evocaba la inmensidad de la playa. Al final de la puesta en escena, Feste el bufón de la obra, se despedía pacífica y melancólicamente desde aquella superficie vacía, mientras la luz incisiva sobre el escenario iba desapareciendo de manera paulatina. El director parecía firmar su última creación con este texto a manera de epitafio o despedida.

6. Obras citadas

Libros

Castro, A., Obregón, R. (2004). El juez Margules. *Ludwik Margules con todo y pipa*. (págs.11-14). Anónimo drama ediciones.

Marina, J. A. (2010). *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*. Anagrama.

Obregón, R. (2004). *Memorias. Ludwik Margules.* Ediciones El Milagro/ Coneculta.

Paulín Ríos, M. T. (2017). *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*. Paso de Gato.

Notas de prensa

De Íta, Fernando. (19 de julio de 1996). A cuerpo limpio. *Periódico Reforma. Sección El Ángel.*

Margules, L. (15 de agosto de 1971). «Rompiendo el tiempo. La pervivencia del hombre en estado de devastación» / Entrevistado por Norma Basna. *Revista mexicana de la cultura*.

Margules. L. (23 de septiembre de 1990). Hay un descenso general de cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules / Entrevistado por Javier Velázquez Jiménez. *El Nacional. Cultura*, pág. 12.

MARGULES, L. (25 de enero de 1971). Ludwik Margules: en pos del lenguaje de nuestros días / Entrevistado por Malkah Rabell. *El día*.

MARGULES, L. (13 de agosto de 1989). Entrevista a Ludwik Margules. La crisis teatral en México / Entrevistado por Alejandro Serna. *Excélsior*.

MARGULES, L. (8 de agosto de 1994). Cada vez más y más creo en la casualidad / Entrevistado por Joaquín Ortiz. *Reforma Cultura*.

MARGULES, L. (10 de marzo de 1974) ¿Quiénes son los mejores directores de teatro / Entrevistado por Margarita García Flores, *Novedades*.

MARGULES, L. (31 de mayo de 1987). No hay teatro sin conflicto / Entrevistado por Martha Cantú, *La Jornada*.

MARGULES, L. (4 de julio de 1974). Ludwik Margules y su obsesión por las reacciones del hombre. «La preparación de un espectáculo requiere una entrega absoluta, dice el director de teatro»/ Entrevistado por Malkah Rabell. *El día*. pág. 18.

MARGULES, L. (15 de agosto de 1971). Entrevista con Ludwik Margules por Norma Basna. *Revista Mexicana de la Cultura*, pág. 4.

MARGULES, L. (2 de marzo de 1990). Sra. Klein concierto para tres violines desgarradores. / Entrevistado por Geovani Galeas. *Correo Escénico. Periódico Mensual de Teatro y Danza*.

MARGULES, L. (23 de septiembre de 1990). Hay un descenso general en la cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules. / Entrevistado por Javier Velázquez Jiménez. *El nacional*.

MARGULES, L. (9 de agosto de 1996). Dirigir teatro es hacer poesía: Margules. 5to y última parte. / Entrevistado por Miguel Reyes Razo. Últimas noticias.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

MARGULES, L. (Noviembre del 2004). Encuentro con el espíritu trágico entrevista a Ludwik Margules / Entrevistado por María Tarriba Unger. *Revista de la Ciudad de México*. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dd0ba9b8-e355-4589-8018-cd37cc4c7637/encuentro-con-el-espiritu-tragico-entrevista-a-ludwik-margules

MARGULES, L. (15 de mayo de 1994). José Ángel Leyva. 15 de mayo de 1994. Entrevista con Ludwik Margules. La puesta en escena es un hecho poético / Entrevistado por José Ángel Leyva. *La jornada semanal*. pp 19-22. https://es.scribd.com/doc/168453759/Entrevista-con-LUDWIK-MARGULES-doc

7. NOTAS

1 El libro «El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules» de María Teresa Paulín, desarrolla los elementos esenciales en el teatro de este director.

2 Si se desea conocer más sobre la biografía del director puede consultar el libro *Memorias. Ludwik Margules*, de Rodolfo Obregón, editado por El Milagro. Si la intención del lector es conocer el trabajo, la estética y la visión teatral del director, puede recurrir al libro *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, de María Teresa Paulín Ríos, editorial Paso de Gato.

3 La nota de prensa forma parte del archivo personal de Ludwik Margules, no aparece la fecha en el recorte. No obstante, puede consultarse en la Biblioteca de las Artes, dentro del Centro de las Artes, en la Ciudad de México.

4 El director manifestó en diferentes ocasiones que esta obra sería su siguiente puesta en escena, no obstante falleció antes de realizarla.

5 No hay un momento exacto a partir del cual Margules comienza a depurar el uso de objetos sobre el escenario. La depuración aparece en los años noventa, con obras como *Cuarteto,* de Heiner Müller, pero se interrumpe por algunas puestas en escena como *Don Juan,* de Molière. La participación de la escenógrafa Mónica Raya es capital para este proceso de depuración.

EL CONCEPTO DE *GESTUS* SOCIAL Y SU CONFIGURACIÓN ÉPICA, REALISTA Y DIALÉCTICA EN LA POÉTICA DE BERTOLT BRECHT

THE CONCEPT OF SOCIAL GESTUS *AND ITS EPIC, REALISTIC AND DIALETIC CONFIGURATION IN THE POETRY OF BERTOLT BRECHT*

Luiz Paixao Lima Borges
Companhia de teatro
(luizpaixaoteatro@gmail.com)
http://orcid.org/0000-0002-8346-7030

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.07
ISSN 2444-3948

Resumen: El concepto de *gestus* es sin duda una de las mayores aportaciones del pensamiento de Bertolt Brecht (1898-1956) al teatro. Su carácter revolucionario se manifiesta en sus amplias posibilidades de configuración estética y formal, como principal articulador del efecto de distanciamiento. El *gestus* social denuncia contradicciones, presenta el comportamiento humano en su relación de poder y opresión, de lucha y liberación, de posibilidades de transformación. Este artículo pretende, a través de un análisis histórico, materialista y dialéctico, presentar el *gestus* social en su configuración épico-dialéctica, en todos los ámbitos del teatro: dramaturgia, puesta en escena y creación actoral.

Palabras Clave: *Gestus* social; Efecto de distanciamiento; Realismo dialéctico; Teatro Épico; Bertolt Brecht.

Abstract: The concept of *gestus* is certainly one of the greatest contributions of Bertolt Brecht's (1898-1956) thinking to the theater. Its revolutionary character is manifested in its wide possibilities of aesthetic configuration, as the main articulator of the distancing effect. The social *gestus* denounces contradictions, presents human behavior in its relationship of power and oppression, of struggle and liberation, of possibilities of transformation This article intends, through a historical, dialectical and materialistic analysis, to present the social *gestus* in its dialectical and narrative configuration, in all areas of theatre: dramaturgy, staging and actor creation.

Key Words: Social *gestus*; Distancing effect; Dialectical realism; Epic theater; Bertolt Brecht.

Sumario: 1. Por un nuevo teatro. 2. ¿*Gestus* o gesto? 3. El *gestus* más allá del gesto. 4. *Gestus* social. 5. El *gestus* social y la puesta en Escena. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

Luiz Paixao Lima Borges es Dramaturgo, Director de Teatro, Máster y Doctor en Literatura Brasileña por la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Con casi medio siglo de actuación en el teatro, es Director de la Companhia de Teatro, en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Su espectáculo, *Capitán Fracaso*, ha sido reconocido en varios festivales internacionales de teatro (Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México y Perú). Su principal objeto de estudio es el realismo épico y dialéctico de Bertolt Brecht, sobre el que ya ha publicado varios artículos, y el libro, aún inédito, *El actor en Brecht: caminos hacia el distanciamiento épico, realista y dialéctico*. Dedicó su Tesis Doctoral a la influencia del pensamiento brechtiano en la dramaturgia brasileña. Es autor del libro *Deleir da Costa: Rabiscos de vida (notas de un psiquiatra enamorado del arte)*, publicado por la Editora Fino Traço, 2022

1. Por un nuevo teatro

Brecht concibió el teatro como un poderoso agente de transformación social y se comprometió con la búsqueda de una forma escénico-dramatúrgica que contribuyera a una mejor comprensión de las relaciones sociales a las que se subordinan los hombres. El supuesto de que «el mundo actual también puede ser representado en el teatro, pero sólo en la medida en que se entienda como un mundo en transformación» (Brecht, 1971, pág. 197), guió su investigación, apoyada en un análisis materialista y dialéctico, que permitió el reconocimiento de las contradicciones de «un mundo tan múltiple» (Brecht, 2006, pág. 125, mi traducción). Para Brecht, el conocimiento produce una acción que altera sustancialmente la capacidad de percibir los hechos objetivos. En ese sentido, el público, como ser social y histórico, al analizar y comprender la fábula como una parábola, estaría en condiciones de conocer la realidad a través de su representación dramática, y actuar en el sentido de transformarla. Para entender el mundo como sujeto de cambio, es necesario entender al hombre como agente transformador y, al mismo tiempo, transformable; comprender la dinámica del movimiento y sus leyes, regidas por la dialéctica; comprender que el movimiento es absoluto y el reposo es relativo; comprender que de la observación surge el asombro, del asombro surge la comprensión de las contradicciones del capitalismo, y de sus mecanismos de opresión, que hacen del hombre el objeto de un sistema que se sustenta en la ganancia obtenida por la producción de plusvalía.

Los requisitos estéticos y formales para la representación del mundo en transformación sólo se materializarían a través de un teatro que entendiera las diferentes etapas del capitalismo y sus procesos de afirmación como sistema económico e ideológico de la clase dominante. Es en este sentido que hay una configuración dialéctica coherente en su proyecto artístico y su reflexión sobre los modos de producción capitalista, que forman parte de la totalidad estético-ideológica, articulados a través de una forma que rompe con el modelo ilusionista del teatro burgués. El realismo épico-dialéctico –de claro carácter socialista– tiene como principal objetivo provocar una postura diferenciada tanto en el actor en su proceso de creación, como en el público al que se anima a salir de su zona de comodidad para enfrentarse a las relaciones sociales presentadas y, de este modo, formular una crítica del comportamiento

humano y de las condiciones sociales objetivas. Es con esta perspectiva que su concepción escénico-dramatúrgica busca superar las motivaciones individuales y evidenciar el condicionamiento histórico que actúa sobre el comportamiento humano.

Comprendiendo el valor dialéctico y revolucionario de la forma, y siempre atento a sus necesarias adaptaciones al momento histórico, la obra de Brecht no permanece estática y opera transformaciones que no se pierden en los meandros del formalismo o del dogmatismo político-ideológico. Siempre atento a los cambios de su tiempo, a lo largo de su vida artística imprimió a su teatro las necesarias adaptaciones estéticas y formales. Las transformaciones observadas en su concepto de *gestus* social demuestran su preocupación por la forma que, para él, debe acompañar al movimiento histórico y social.

> En arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo, pero es tanto que desatenderla destruye una obra. No es nada externo, algo que el artista confiere al contenido, pertenece tanto al contenido que a menudo al artista se le presenta como el contenido mismo, pues al hacer una obra de arte se encuentra la mayoria de veces con elementos formales juntamente con el tema e incluso a veces antes que el. (Brecht, 1984, pág. 403)

Convergiendo siempre en una defensa intransigente de relaciones sociales más humanas, su lucha contra el formalismo lo llevó a una preocupación constante por el valor estético de su trabajo: «si *Formalismo* significa buscar formas siempre nuevas para un contenido siempre constante, entonces formalismo significa también conservar una forma vieja para un contenido nuevo» (Brecht, 1984, pág. 281). Afirmando la conciencia histórica y social, su investigación, sustentada en principios marxistas, se confirmó en su lucha por una forma revolucionaria que pretendía responder a las necesidades políticas y sociales de su tiempo[1]. En esta perspectiva, definió el conjunto de su obra como teatro de la era científica.

> [...] la ciencia y el arte tienen una función común: hacer más fácil la vida del hombre. Una satisface sus necesidades materiales, la otra las espirituales. En los tiempos que se avecinan el arte extraerá la diversión de la actividad creadora moderna, que tanto puede mejorar nuestras

> condiciones de vida y que, si alguna vez se la deja en libertad, podría llegar a constituirse por sí sola en el mejor de los placeres. Ahora bien, ¿cómo deberán ser nuestras imágenes de la vida social si nos decidimos a consagrarnos a la gran pasión de crear, de producir? Ante la naturaleza y la sociedade ¿cuál es la actitud creadora, la actitud productiva que adoptaremos en nuestro teatro para placer de todos y en nuestra condición de hijos de una era científica? (Brecht, 1971, pág. 115)

La relación entre teatro y ciencia no se establece, como puede verse, en una sumisión del teatro a la ciencia, sino en una convivencia productiva y dialéctica en la que la ciencia contribuye al desarrollo y conocimiento del hombre y de la sociedad, y el teatro se alimenta de este proceso con conciencia para producir una forma que al mismo tiempo que entretiene también promueve el conocimiento, permitiendo al hombre mejores condiciones para evaluar críticamente el desarrollo mismo de la ciencia y de la sociedad. Para Brecht, «la ciencia es parte de la condición humana en la misma medida que el arte [...] Nadie carece por completo de conocimientos científicos y nadie carece por completo de condiciones artísticas» (Brecht, 1970, pág. 168).

Su opción por la dialéctica marxista no fue solo un escudo ideológico para la construcción de contenidos comprometidos con la defensa del socialismo, se convirtió en una praxis que determinó la investigación de una manera que, apoyada en el realismo lo superó históricamente, sin hacerlo menos realista, imprimiendo en él nuevas posibilidades de configuración. El carácter teatral de su obra va más allá del vulgar experimentalismo para constituir un modelo del que deben extraerse procedimientos cuya aplicación contribuirá a la comprensión del mundo actual.

> El pensamiento dialéctico corresponde a una sociedad diversificada con poderosas fuerzas productivas, que se desarrollan con rapidez, en forma catastrófica, entre las leyes de la competencia, la libertad de explotación, la acumulación de miseria como resultado de la acumulación de capital, todo esto constituye a la dialéctica, cada vez más, en la posibilidad de orientarse, fenómenos de índole social [...] cosas así nos enseñan a pensar en forma dialéctica. (Brecht, 1982, pág. 86)

La fuerza de la dialéctica en su obra se fundamenta en la forma y el contenido, la provocación y la crítica, un instante de reflexión y placer. Para Brecht, el placer no es solo disfrute, también es conocimiento.

> [...] el teatro del distanciamiento es un teatro dialéctico [...] es imposible dominar la realidad si no se reconoce su naturaleza dialéctica. el [sic] efecto-v permite representar esa naturaleza dialéctica, ese su fin; eso lo explica. [...] las emociones serán contradictorias, se fundirán unas en otras, etcétera. el [sic] espectador se convierte en un dialéctico, en todos los aspectos. permanetemente [sic] está presente el salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, la unidad de lo incongruente, la discontinuidad de lo continuo. aquí [sic.] actúan los efectos del distanciamiento. (Brecht, 1982, pág. 216)[2]

Por tanto, la dicotomía que se pretende imponer a su teatro[3] –la razón que niega la emoción– no es más que un intento de vulgarizar su pensamiento, lo que conduce a una incomprensión de sus objetivos más claros. Negar la emoción a su teatro es pretender negar, por ignorancia o mala fe[4], a un autor que afirma categóricamente que «lo frío y lo mecánico no está en la línea del arte» (Brecht, 1978, pág. 209, mi traducción)[5]. El conocimiento no es la negación de la diversión. El concepto de diversión y su contraparte dialéctica, el conocimiento, requieren ser analizados en una perspectiva histórica en la que la comprensión de Brecht consideraba que hay un cambio sustancial en las relaciones sociales, condicionado por la nueva etapa del capitalismo en sus relaciones de producción. Es en este sentido, y con el objetivo de producir un teatro que responda objetivamente a este momento, que desarrolló una forma en la que el control de la empatía –no su eliminación absoluta– hizo posible una profundización de la conciencia crítica del público que «generalmente cuelga el cerebro en la entrada [al teatro], junto con el abrigo» (Brecht, 1967, pág. 44, mi traducción)[6].

El hombre es un complejo contradictorio que se encuentra en proceso de transformación que se concreta a través del choque y superación de los opuestos. Su comportamiento debe, entonces, ser observado ya no desde la perspectiva del humano eterno, ya que esto no corresponde a un tiempo en que «nuestra vida social humana [...] está condicionada por las ciencias en una medida hasta ahora desonocida» (Brecht, 1971, pág. 112). Para Brecht, el teatro de su tiempo debe corresponder al hombre

de su tiempo. En su obra *La vida de Galileo*, el científico perseguido por la Inquisición, al discutir el papel de la ciencia con su discípulo Andrea Sarti, afirma:

> Sostengo que el único propósito de la ciencia es aliviar el cansancio de la existencia humana. Y si los científicos, intimidados por la arrogancia de los poderosos, piensan que basta con amontonar conocimiento, por el conocimiento, la ciencia puede volverse inválida, y sus nuevas máquinas serán nuevas aflicciones, nada más. Con el tiempo, es posible que descubras todo lo que hay por descubrir y, sin embargo, tu avance será solo un avance que te alejará de la humanidad. El precipicio entre vosotros y la humanidad puede crecer tanto que vuestro grito de alegría, el grito de quien ha descubierto algo nuevo, responda a un grito universal de horror. (Brecht, 1991, pág. 165, mi traducción)[7]

El teatro épico, en la concepción brechtiana, se caracteriza por la utilización del efecto de distanciamiento, en un proceso de superación dialéctica del realismo. Tal operación no implica la negación absoluta del realismo, ya que la superación dialéctica no destruye todo lo que es parte de lo viejo, conservando lo que hay de positivo en él, es decir, lo viejo es el desarrollo de un momento anterior a sí mismo, por lo tanto, conserva los aspectos progresistas de su antecesor. El realismo, como superación de las formas anteriores, es revolucionario, aunque algunos de sus aspectos deben ahora ser superados, según lo determinen las nuevas condiciones históricas. En este aspecto, el distanciamiento épico y dialéctico hereda del realismo el acercamiento sensible a la realidad, y al proponer una posición crítica no sugiere ruptura emocional, sino que apuesta por el control de la empatía como recurso fundamental para estimular la reflexión crítica. El distanciamiento, por lo tanto, no significa ausencia de emoción.

> «Distanciar» es, por tanto, historizar, es representar los hechos y los personajes como hechos y personajes históricos, es decir, efímeros. Se puede, por supuesto, proceder de la misma manera con los contemporáneos y mostrar su comportamiento como ligado a un tiempo, como histórico, efímero. [...] el espectador deja de ver a los hombres representados en el escenario como seres absolutamente inmutables, escapando a toda

> influencia y arrojados indefensos a su destino. El espectador asume una nueva actitud. (BRECHT, 1967, pág. 138, mi traducción)[8]

El teatro épico sigue siendo realista, pero entiende que el realismo no se limita a una representación de la realidad a través de la configuración de sus detalles, sino a través de la configuración materialista y dialéctica de las relaciones sociales presentadas dramáticamente, aunque utilice elementos y formas no realistas. Lo que importa es comprender los procesos sociales dramatizados: sus razones, su mecánica de desarrollo y, particularmente, su injerencia en la vida de los hombres. Su visión del realismo está directamente ligada a la cuestión de clase y al carácter popular del arte, que debe estar al servicio de las grandes masas trabajadoras. Su teatro busca señalar con rigor las contradicciones fundamentales del capitalismo con «una representación más precisa de las verdaderas fuerzas sociales que operan bajo la superficie inmediatamente visible» (Brecht, 1967, pág. 121, mi traducción)[9].

2. ¿*GESTUS* O GESTO?

No se puede pensar en el teatro brechtiano sin considerar un proyecto estético-ideológico que sufre transformaciones fundamentales, pero que mantiene siempre su perfección de superación del efecto de distanciamiento, un procedimiento estético y formal que permite un análisis y una comprensión dialéctica de la realidad concreta. La formulación del concepto de *gestus* social y su praxis dramatúrgico-escénica no son estáticas, y se insertan en un contexto mucho más amplio de la poética brechtiana, y son el resultado de una investigación que ha profundizado a lo largo de los casi cuarenta años que Bertolt Brecht dedicó a la investigación estética y formal en torno a un teatro épico, realista y dialéctico.

En su definición de diccionario, de origen latino –*gestus*–, el gesto no sólo se caracteriza como una acción física voluntaria e ilustrativa de un sentimiento, sino que también puede, en otras circunstancias, ser entendido como una actitud, no descrita por el movimiento, que se asume en relación a algo específico, en la disposición a ponerse a favor de. Una cuestión que debe considerarse en relación con el concepto implica la traducción del término. Al optar por utilizar su forma latina, Brecht se refiere tanto al gesto como una expresión física dramatizada, como a su

concepción como intencionalidad y actitud. Desde esta perspectiva, la traducción de *gestus* por gesto corre el riesgo de inducir una mala lectura, ya que no distingue un concepto –operador estético del efecto de distanciamiento– de una acción física naturalizada, y de carácter expresivo e ilustrativo.

El gesto, tal como se percibe en la poética brechtiana, importa menos en su naturalidad ilustrativa que como procedimiento estético que pretende expresar contradicciones, comportamientos y relaciones sociales objetivas.

> El teatro épico es gestual. [...] El gesto es su material; y su tarea valorar ese material adecuadamente. [...] tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones y empresas de las gentes. Esta índole estrictamente conclusa, a la manera de un marco, de cada elemento de una actude (que sin embargo se encuentra en un flujo vital), es incluso uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto. [...] El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento son los que hacen que sea épico el teatro gestual. (Benjamin, 1975, pág. 19).

Su proceso de configuración lo transporta a un lugar donde la reflexión justifica su existencia autorreferencial y formalmente teatral. Esto se debe a que en el realismo épico-dialéctico propuesto por Brecht, cada gesto es pensado y ejecutado con el propósito de provocar y estimular una crítica del comportamiento social del personaje y de las situaciones dramatizadas, así como acentuar sus contradicciones.

La autorreferencialidad en su propuesta estético-formal, por tanto, no se configura sólo como un lenguaje, que se agota en el juego del teatro-dentro-del-teatro, sino como un procedimiento que desvía la escena de su presentificación ilusionista con el fin de historizarla, en su proceso escénico. En un teatro que considera la totalidad corporal del actor como significativamente histórica y social, el naturalismo gestual no es bien recibido, y su configuración no responde únicamente a las necesidades del personaje: del gesto como manifestación de un estado psicológico, Brecht extrajo la reveladora contradicción de situaciones y comportamientos, construidos desde la perspectiva de la confrontación del arte con la realidad concreta.

> [...] todo sentimiento debe reflejarse en el exterior, es decir, debe transformarse en gestos. El actor necesita encontrar una expresión exterior que dé sentido a las emociones de su persona, posiblemente una acción que revele su estado emocional. La emoción en cuestión necesita ser externalizada y emancipada para que pueda ser tratada ampliamente. Los gestos realizados con especial elegancia, con fuerza y gracia, provocan el D-Effect. (Brecht, 1967, pág. 164, mi traducción)[10]

Como procedimiento de autorreferencialidad, el *gestus* se presenta, por tanto, como teatral, corriendo el riesgo de convertirse en víctima del esteticismo. Sin embargo, su estilización en el ámbito corpóreo no significa la negación de su intención social, es decir, no se puede confundir la elaboración amimética y teatralizada de una postura, movimiento o gesto, con un conjunto de signos que se traducen sólo como conjunto de signos, exentos de su representación social. La autorreferencia y la teatralización son formas de distanciamiento y no buscan un efecto que termine en sí mismo, son el resultado consciente e intencional de una necesidad de esclarecer relaciones y conductas históricamente condicionadas.

Apoyando su teoría del distanciamiento en una nueva comprensión y formalización del gesto escénico: transformó el gesto ilustrativo en un *gestus* que posibilitaba la representación de actitudes y comportamientos sociales. Su nueva configuración valoró el «papel desempeñado por el elemento géstico. Para esos tanteos, lo géstico fui, precisamente, lo dialéctico contenid en el teatro» (Brecht, 1973, pág. 52). Es en esta comprensión que el gesto, desnaturalizado y depsicologizado, se convierte en el primer camino para la emergencia del concepto de *gestus*, y se convierte en su operador más significativo del efecto de distanciamiento, ya que lo gestual permitió imprimir un carácter dialéctico a lo dramático, y que ya se desarrollaba, de manera sistemática en su dramaturgia y en su puesta en escena, que rompe con la presentificación ilusionista para asumir su carácter histórico y narrativo.

> La dramática dialéctica se inició con intentos más formales que temáticos. Trabajaba dejando a un lado la psicología, el individuo, y con su tónica marcadamente épica diluyó las situaciones en *procesos*. Los grandes arquetipos, a los que se distanciaba en la medida de lo posible, es decir, a los que se representaba con el máximo de objetividad (evitando que se

> produjera una identificación), eran mostrados a través de su comportamento frente a otros tipos. (Brecht, 1973, pág. 55)

Su afirmación como teatro, además de promover la necesaria distancia crítica, permite que el espectáculo, en su totalidad, sea entendido como un proceso y no como una condición dada, implicando presentar al hombre en constante transformación, y no como un humano eterno. Así, el *gestus* debe ser entendido en su totalidad estético-ideológica, porque fuera de esta instancia de representación se niega a sí mismo, fijándose sólo como un gesto, una postura o un movimiento, del que se toma única y exclusivamente una forma estetizada, que poco representa más allá de sí mismo. Aunque en un principio todavía estaba muy ligada a la gestualidad del actor, las vivencias revelaron sus más altos niveles de significación social y sus posibilidades de abarcar los diversos ámbitos de la puesta en escena y la dramaturgia.

3. El *gestus* más allá del gesto

Inicialmente, Brecht se centró en el gesto como articulador del *gestus*, pero con el tiempo sus experiencias mostraron un alcance aún mayor para su uso, ya que debe entenderse como el conjunto de elementos corporales, materiales y textuales que revelan las contradicciones fundamentales que se presentan en la fábula, produciendo el distanciamiento en su configuración.

> [...] *gestus* es el operador de un efecto de distanciamiento en sentido propio; y en particular que el distanciamiento deriva de la superposición de [varios] significados sobre otros, mostrándonos, por ejemplo, cómo un movimiento involuntario de la mano podría, en ciertas circunstancias (cuando lo realiza Luis XIV durante una entrevista particularmente decisiva, pero también cuando es realizado por un insignificante tendero durante las elaboradas e imperdonables negociaciones de la vida de la ciudad), cuenta como un acto histórico fatídico, con consecuencias graves e irreversibles. (Jameson, 1999, pág. 139, mi traducción)[11]

La búsqueda de un gesto, tanto expresivo en su forma como cargado de significados sociales en su configuración, tiene su origen en el teatro

expresionista que proponía una ruptura radical con las formas realistas y naturalistas, y cobró mayor importancia cuando Brecht entró en contacto con las técnicas de la interpretación dramática china, particularmente a través de las obras del actor Mei Lan-Fang.

> La representación tradicional china también conoce el efecto de distanciamiento y lo aplica de una manera extremadamente sutil. [...] el artista chino nunca representa como si hubiera una cuarta pared además de las tres que lo rodean. Expresa su conciencia de ser observado. [...] el artista se observa a sí mismo. (Brecht, 1967, pág. 105, mi traducción)[12]

Si bien existe un predominio de la presentación del carácter gestual del *gestus*, su manifestación no se limita a la gesticulación del actor, en su movimiento escénico, postura física y en la modulación de su voz. La configuración del *gestus* extrapola el acto de gesticular, ya que no puede expresar plenamente el carácter social de una situación dada o las representaciones de los conflictos internos del personaje, motivados también por una condición social, permitiendo una configuración de síntesis de los procesos presentados en la escena.

> Gestus no significa mera gesticulación. No se trata de movimientos de manos, explicativos o enfáticos, sino de actitudes globales. Una actitud es Gestus cuando se basa en un gesto y se adapta a actitudes particulares adoptadas por el portador hacia otros hombres. (Brecht, 1967, pág. 77, mi traducción)[13]

La comprensión errónea y simplista de que el *gestus* es solo un gesto impide un acercamiento crítico y dialéctico a otras instancias representativas del teatro como el propio texto dramatúrgico, los decorados, el vestuario, la iluminación, la música, etc. En un artículo de 1929, Brecht escribió:

> Cuando una actriz de este nuevo tipo [de teatro] interpretaba a la doncella de Edipo rey, anunciaba la muerte de su ama, gritando «muerta, muerta» con una voz penetrante y sin emociones. Su «Jocasta murió» lo dijo sin ningún pesar pero con tanta firmeza y certeza que el solo hecho de la muerte de su ama pesaba más en ese preciso momento que cualquier tristeza que pudiera crear. No abandonó su voz al horror, pero

> quizás su rostro, ya que se maquilló de blanco para mostrar el impacto que tiene una muerte en quienes la presencian. (Brecht, 1967, pág. 45, mi traducción)[14]

El uso del «maquillaje blanco» como representación formal del «impacto» de la muerte, y en sustitución de la manifestación emocional del personaje y su acción sobre el público, se configura, en los parámetros de su realización escénica, como una forma embrionaria del *gestus*, aunque Brecht no lo defina como tal. En el artículo en cuestión no se hace referencia al concepto de *gestus*, sin embargo, no se puede negar que el uso del «maquillaje blanco» rompe una naturalidad y una expectativa emocional, presentándolo como provocador de asombro y perplejidad, pretendiendo con eso conducir a la audiencia a una nueva comprensión de los hechos dramáticos. La representación del comportamiento humano, a través de una configuración de carácter no realista en su forma –maquillaje blanco–, pero con la función de revelar las relaciones realistas a las que socialmente se sitúa el hombre –el impacto de la muerte–, califica esta representación con lo que vendría a conceptualizar como «Gestus social [que] es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre las circunstancias sociales» (Brecht, 1967, pág. 79, mi traducción)[15].

Las exigencias de una reconfiguración del realismo, que permitiera al espectador nuevas perspectivas de recepción, que no estén determinadas por su implicación emocional con la acción dramática, se cumplieron con el uso de formas que estimulen su capacidad crítica, en un proceso que condujo al dramaturgo y director a pensar en ajustes estéticos y formales, rompiendo muchas veces incluso con los parámetros de la configuración realista. Sin embargo, el uso de procedimientos no realistas no implica la renuncia al realismo como método de análisis.

> Cuando el arte refleja la vida real, lo hace con espejos muy especiales. El arte no deja de ser realista porque modifique las proporciones, solo deja de serlo cuando las modifica de tal manera que si el público aplicara en la práctica los conceptos e impulsos inspirados por esas representaciones se etrellaria contra la realidad. Por cierto, la estilización no debe suprimir lo natural; su cometido consiste en acentuarlo. (Brecht, 1971, págs. 139-140)

Para promover esta nueva comprensión del realismo, no bastaba con desnaturalizar el gesto y teatralizar su forma, era necesario imprimir el carácter dialéctico en su configuración, lo que permitía acentuar el efecto de distanciamiento y su significación social. A partir de ahí, dio origen a la idea del *gestus* social, sin duda el aspecto más revolucionario de su poética, una forma narrativa dotada de un alto poder para revelar comportamientos y situaciones. Como se demostró, no se trata de una mera estilización, ya que su composición no se reduce a un efecto o a un símbolo: el *gestus* social denuncia contradicciones, presenta el comportamiento humano en su relación de poder y opresión, de lucha y liberación, de posibilidades de transformación.

El carácter narrativo-épico aplicado a las tres instancias del teatro –texto, interpretación y puesta en escena– no se abandonó, se profundizó y amplió en sus posibilidades, pues se apoyó en el *gestus* social: al historizar las acciones de los personajes, se permite la distancia crítica por parte del lector/espectador, que debe fijarse en la fábula. La presentificación del realismo burgués le lleva a un acercamiento psicológico al drama del personaje, acentuando la implicación emocional.

4. *Gestus* social

El concepto de *gestus* es sin duda una de las mayores aportaciones del pensamiento brechtiano al teatro. Su carácter revolucionario se manifiesta en su amplia posibilidad de configuración estética, ya que sirve a todas las instancias del teatro como forma de composición artística de las contradicciones dialécticas y materialistas que condicionan el comportamiento humano. Su capacidad de síntesis dialéctica de las contradicciones de la sociedad, a través de representaciones portadoras de significados y revelaciones, el *gestus* revela las condiciones objetivas en las que los personajes se relacionan entre sí y con la situación a la que están subordinados.

> La tarea principal del teatro consiste en interpretar la historia y en exponer su sentido a través de efectos de distanciamiento apropiados. Y no todo de la labor del actor, si bien no hay labor en el teatro que se cumpla con prescindencia de él. La historia es explicada, edificada y expuesta por el teatro en sua totalidad, es decir por los actores, los escenógrafos,

> los maquilladores, los modistas, los músicos y los coreógrafos. Todos ellos unen sus artes en una empresa comun, si perder por cierto su independecia. [...] El *gestus* de la demostración, que sempre acompaña al *gestus* demostrado, es particularmente subrayado por las canciones con que el actor se dirige directamente al público. (BRECHT, 1971, pág. 138)

Producto del conocimiento y de la conciencia social, la autorreferencialidad se convierte, en Brecht, en contenido dramatizado, aunque no sea estrictamente realista, porque lo que está en cuestión no es el referente en sí mismo, sino lo que subyace en él, es decir, las relaciones que lo condicionan comportamientos, ya que la aprehensión de lo real no está en su reproducción exacta, sino en la configuración de las relaciones sociales que condicionan el comportamiento humano. El *gestus* está condicionado por la realidad concreta y adquiere estatura social, y para Brecht, «el principio de Gestus debe sustituir al principio de imitación» (BRECHT, 1967, pág. 84, mi traducción), concluyendo con esto que el *gestus* puede ser una formalización –no formalista– con un claro carácter teatral. Una hogaza de pan puede ser sólo alimento, pero también puede representar la miseria de un determinado personaje, es en ese momento que la hogaza adquiere la dimensión de un *gestus* social. Su realización permite la distancia crítica necesaria para comprender las fuerzas que actúan definiendo jerarquías y subordinaciones de clases observadas en la sociedad, adquiriendo una función a la vez estética, política e ideológica. El *gestus* social permite comprender, desde una perspectiva social, las diferentes situaciones dramáticas presentadas, tanto en su expresividad escénica como en su estructura dramatúrgica, ya que «cada suceso aislado tiene su *gestus* fundamental» (BRECHT, 1971, pág. 135), que es decir que las acciones de los personajes están socialmente condicionadas y, como tales, deben ser presentadas.

> Al poner de manifiesto los diferentes *gestus*, el actor llegará a dominar la historia y, por consecuencia, a su personaje. Sólo a partir de la historia, de ese bien delimitado complejo de acontecimientos, podrá llegar de un salto a su personaje definitivo, en el cual se reúnen todos los rasgos particulares. [...] las contradicciones que encierran las diversar actitudes [...] la historia en su totalidad le brindará la posibilidad de unificar lo contradictorio. (Brecht, 1971, pág. 134-135)

Comprender el *gestus* social es, por tanto, comprender el comportamiento contradictorio del personaje y las situaciones a las que se ve sometido dramáticamente. La construcción y especificidad de cada *gestus* está condicionada a la definición del *gestus* global sobre el que se sustenta toda la obra, es decir, un determinado comportamiento sólo se manifiesta en su relación directa con el conjunto de sus acciones, aunque sean contradictorias entre sí, ya que la contradicción es objeto de análisis de la dialéctica, y puede ser escenificada. Cada personaje tiene su *gestus* fundamental[16], así como cada escena tiene su propio *gestus* básico y está siempre subordinado al *gestus* global de la obra, que guía y organiza todos los *gestus* que se irán construyendo en toda la puesta en escena. A este conjunto se debe la organización estético-filosófica del espectáculo.

> Hemos designado como ámbito del *gestus*, el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre si. Las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisonómicas están determinadas por un *gestus* social: los personajes se injurian unos a otros, intercambian cumplidos o enseñanzas. Entre las actitudes que adopta un hombre ante los demás figuran también algunas que en apariencia pertenecen al ámbito privado. Tal es el caso de las expresiones de padecimiento físico en una enfermedad o las manifestaciones de religiosidad. (Brecht, 1971, pág. 132)

5. El *gestus* social y la puesta en escena

La puesta en escena debe entenderse como la totalidad del espectáculo, en el que sus partes se armonizan estética y dialécticamente, a través de formas bien definidas que permitan comprender el desarrollo de la fábula y permitan en su lectura una relación con la realidad concreta, a través de la parábola. La materialización de escenografías, iluminación, vestuario y parte musical, debe haber acentuado, en el modo o en la forma, *gestus* que puedan denunciar las relaciones sociales.

Para Brecht, la función principal de la iluminación escénica es mantener activa la conciencia del público; por su parte, no se formula ningún pensamiento sobre el uso dialéctico de la iluminación como *gestus* social; su intención es construir una luz que rompa la separación existente entre escenario y público, sugiriendo una nivelación social y elevando el nivel de atención del público: «Si iluminamos la actuación de los actores

de tal manera que los focos caigan dentro del campo de visión del espectador, destruimos parte de su ilusión de que está viendo un evento momentáneo, espontáneo, no ensayado, real» (BRECHT, 1967, pág. 167, mi traducción)[17].

El hecho de no pensar dialécticamente la iluminación escénica llevó a Brecht a la imposibilidad de utilizarla como un *gestus* social, lo que sería posible a través de sus diversos recursos y efectos visuales, producidos a partir de los colores, la intensidad, las formas y los ángulos de proyección. La iluminación tiene una gran capacidad para producir distanciamiento y *gestus* social: a través de ella es posible definir relaciones de poder e imprimir una historicidad a la acción dramática, al mismo tiempo que enriquece estéticamente el espectáculo, sin por ello limitar ni restringir la conciencia del público; del mismo modo, la dialéctica sombra/luz permite acentuar y/o denunciar contradicciones en el comportamiento del personaje en relación con otro personaje, así como sus contradicciones internas. Por otro lado, otorga un gran valor al escenario como elemento narrativo, sin permitir que la reproducción detallada supere su función gestual:

> [...] goza de una mayor libertad el escenógrafo que al concebir los lugares de la acción no se ve obligado a crear la ilusión de un interior o de un paisaje real. Será suficiente que sugiera, siempre que esas sugestiones expresen más en el sentido histórico o social, que una reproducción fiel del medio real. (Brecht, 1971, pág. 139)

En la Escena 6, de *Vida de Galileo* hay dos momentos de construcción significativa del *gestus* social. En el ámbito estricto de la escena, se construye su *gestus* fundamental, que organiza su totalidad, y un *gestus* específico de gran valor, que involucra la «piedra de la sabiduría»[18]: un grupo de sabios, altos prelados, monjes y eruditos, se burlan de la ciencia y de los descubrimientos científicos, negando el valor de lo que está más allá de sus capacidades de percepción: el *gestus* negacionista acompaña toda la escena y es dominante como demostración de una cierta relación social entre poder y ciencia; en el caso del *gestus* específico, hay un momento en que Galileo deja caer la «piedra de la sabiduría» y es interpelado por uno de los sabios:

> El Primer Estudiante *dirigiéndose a Galileo* – Algo cayó al suelo, señor Galileo.
> Galileo, *que había sacado su piedrita del bolsillo y había estado jugando con ella, hasta que por fin cayó, se agacha para recogerla* – Arriba, Monseñor, cayó hacia arriba.
> El Gordo Prelado *se voltea* – Insolente. (Brecht, 1991, pág. 107, mi traducción)[19]

Lo que se observa es que no se trata sólo de una ironía de Galileo, sino que se pretende establecer a través de ella el contrapunto científico a todos los comentarios anteriores, creando así una crítica científica a la crítica negacionista. El comentario de Galileo asume la condición de un *gestus* social al historizar la situación, a través de la negación y afirmación dialéctica de la ley de la gravedad: al negar la ley de la gravedad – «cayó hacia arriba»– Galileo afirma la ciencia, y niega todos los negacionistas del comentario, a través de un dato científico que se confirma en su negación.

Un momento de rara sofisticación en el uso de *gestus* se puede ver en la forma en que se usaron los trajes en la Escena 12 – «El Papa», (págs. 146-149), en la que el Papa Urbano VIII y el Cardenal Inquisidor discuten la posibilidad de Galileo sea sometido a los instrumentos de tortura. Según la rúbrica, el Papa, un matemático, científico como Galileo, debe estar siendo «vestido durante la audiencia» con la ropa papal. El Cardenal Inquisidor hace uso de todos los argumentos para convencer a Su Santidad de que Galileo debe ser castigado, a fin de neutralizar el malestar que existe en la sociedad y dentro de la Iglesia. Al final, cuando tiene que tomar su decisión, Urbano VIII determina: «el extremo de los extremos es que te muestren los instrumentos». Brecht, en ese momento, indica que «El Papa está totalmente investido». Su decisión se toma sólo cuando está protegido por su autoridad papal absoluta, lo que le da a la escena el estatus de un *gestus* social.

En el texto dramatúrgico, detectamos su configuración en las indicaciones propuestas por el autor a través de las acotaciones, letras, poemas, títulos de escenas y actos, así como, y sobre todo, en los diálogos construidos de forma argumentativa en la que no se considera una reproducción naturalista del modo de habla de la clase social de cada personaje. Circunstancias y comportamientos, enfrentados dialécticamente, revelan una acción objetiva en la configuración de los personajes,

otorgándoles una capacidad argumentativa que no necesariamente se corresponde con su realidad social, pues encierran contradicciones que pueden, por un lado, acentuar su tipicidad como representación de una determinada clase y, por otra parte, presentan características que niegan su tipicidad, pues van más allá de los límites conductuales de la clase representada. Sus argumentos se traducen en diálogos muy sofisticados elaborados según una lógica dialéctica, por tanto, muchas veces incompatible con su condición: lo que está en juego no son los conflictos internos de los personajes, sino el choque de ideas determinado por el contexto en el que se mueven. Por lo tanto, Madre Coraje representa más por sus ideas que por su tipicidad, lo que no disminuye el carácter realista de su configuración estética. Para Brecht,

> Son históricamente significativos (típicos) las personas y los acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuente por término medio ni los que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable).
>
> El significado propio de la palabra «típico», por el cual fue calificada de importante por los marxistas, es: históricamente significativo [...] es decir, importantes para el progreso de la humanidad, es decir, para el socialismo. Pero luego estos acontecimientos y estas personas han de ser representados de forma realista, es decir, con todas sus contradicciones. (Brecht, 1984, págs. 409-410)

La misma capacidad de argumentación vale para un científico (Galileo), para el Papa, o para Anna Fierling – la Madre Coraje. En el choque de ideas se revelan intereses de clase y contradicciones sociales.

> Por *gestus* debe entenderse un conjunto de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o varias personas. [...] Un *gestus* puede traducirse exclusivamente en palabras [...] Las palabras pueden ser reemplazadas por otras palabras, los ademanes por otros ademanes, sin que eso modifique el *gestus*, es decir, la *actitud subyacente*. (Brecht, 1970, pág. 26)

Una de las imágenes más llamativas de las puestas en escena de Brecht es, sin duda, el grito silencioso que emite Madre Coraje, en la Escena 3 de la obra *Madre Coraje y sus hijos*. La configuración no-realista del *gestus* social a través de su boca abierta revela toda su contradicción interna y las relaciones a las que está sometido en el momento de la escena y que necesita conservar por razones de seguridad.

> Llega un momento en Madre Coraje cuando los soldados cargan el cadáver de Schweizerkas. Sospechan que es el hijo de Coraje, pero no están seguros. Es posible que se le solicite que lo identifique. [...] Frente al cuerpo extendido de su hijo, ella simplemente sacudió la cabeza en muda negación. Los soldados la obligaron a mirar de nuevo. Una vez más, no dio señales de reconocimiento, solo una mirada muerta. Mientras transportaban el cuerpo, Weigel miró hacia otro lado y le abrió la boca de par en par. La forma del gesto era la del caballo que grita en el *Guernica* de Picasso. El sonido que emergió fue crudo y terrible más allá de cualquier descripción que pudiera hacer. Pero en realidad, no había ningún sonido. Cualquier cosa. El sonido era un silencio total. Era el silencio que gritaba y gritaba por todo el teatro al punto que el público bajaba la cabeza como si estuviera frente a una ráfaga de viento. (Steiner, 2006, págs. 200-201, mi traducción)[20]

La descripción de Steiner demuestra el aspecto reflexivo y distanciado del *gestus*, al tiempo que revela su carácter emotivo pero no catártico. Percibimos el dolor de Madre Coraje, pero no lo sufrimos; entendemos su comportamiento sin perdernos en sus complejidades psicológicas; sus contradicciones ganan protagonismo sobre sus conflictos. Su reacción expresa su dolor, pero también expresa una circunstancia social, que debe entenderse como resultado del comercio de guerra. Las necesidades objetivas de Madre Coraje y la ceguera que le produce la ambición de lucro predominan sobre su sentimiento en la toma de decisiones para obtener la liberación de su hijo a través del soborno:

> Madre Coraje – Parece que perdí demasiado tiempo regateando. (Brecht, 1991, pág. 216, mi traducción)[21]

La frase dicha por Madre Coraje no es sólo la confirmación de un hecho concreto, sino la configuración de un *gestus* que representa una

síntesis, aunque precaria, de todo lo que la guerra ocasionará en pérdidas en su vida.

Sin embargo, un *gestus* mucho mayor y más significativo ha acompañado su trayectoria, y lo seguirá haciendo: el carro no es sólo un componente de la escenografía de la obra, debe entenderse como su *gestus* fundamental: en él se desarrolla el comercio y el capitalismo es visto representado; el carro es el *gestus* del dinero y del capitalismo; es también la definición formal de la explotación capitalista de la guerra.

Las dos piezas aquí analizadas terminan ambas con un *gestus* social, que merecen ser destacados. En *Madre Coraje y sus hijos*, después de perder a los tres hijos en la guerra, Madre Coraje sigue un regimiento:

> Madre Coraje – Espero que conseguiré tirar sola de la carreta. Creo que lo hará, con casi nada dentro. Ahora el camino es empezar todo de nuevo. *Arranca, uncida a su carreta*. ¡Espérame! (Brecht, 1991, págs. 265-266, mi traducción)[22]

En *Vida de Galileo* señalo dos momentos que pueden representar dos finales para la obra. La primera, Escena 14, justo después de entregar un ejemplar de *Discorsi* a Andrea Sarti, Galileo, preso de la Inquisición, está solo, con Virginia. Luego le pregunta a su hija, que está en la ventana:

> Galileo ¿Cómo es la noche?
> Virginia *en la ventana* – Clara. (Brecht, 1991, pág. 167, mi traducción)[23]

En la siguiente escena, Andrea Sarti, cruzando la frontera con los Discorsi, habla con unos chicos:

> El Tercer Niño *señala la jarra de leche, que dejó Andrea* – ¡Mira!
> La Primera – ¡Y la caja desapareció! ¿Puedes ver que era el diablo?
>
> Andrea *volteándose* – No, fui yo. Tienes que aprender a abrir los ojos. La leche y el cántaro están pagados. Son para la anciana. Todavía no he respondido a tu pregunta, Giuseppe. No hay manera de volar por el aire en una escoba. A menos que haya una máquina conectada al cable. Pero tal máquina aún no existe. Quizás nunca llegue a existir, porque el hombre es demasiado pesado. Pero nunca se sabe. Estamos muy lejos de

saber lo suficiente, Giuseppe. Todavía estamos en el principio. (BRECHT, 1991, pág. 170, mi traducción)[24]

6. OBRAS CITADAS

BADER, WOLFGANG (1987). *Brecht no Brasil*: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BENJAMIN, WALTER (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Prólogo y traducción Jesus Aguirre. Madrid: Taurus.

BRECHT, BERTOLT [1932] (1967). A Música-«Gestus». En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 77-80). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1929] (1967). Diálogo sobre a arte de representar. En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 42-45). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1937] (1967). O efeito de distanciamento nos atores chineses. En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 104-114). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1937] (1967). O popular e o realista. En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 115-122). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1939] (1967). O teatro experimental. En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 123-140). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1940] (1967). Uma nova técnica de representação. En Luiz Carlos Maciel (selecionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 160-177). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, BERTOLT [1937-1951] (1970). La compra de bronce. En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 2, págs. 103-249). Nélida Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [sin fecha] (1970). El «Gestus». En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 2, pág. 26). Nélida Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [1948] (1971). Pequeño órganon para el teatro. En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 3, págs. 105-141). Nélida Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [1955] (1971). ¿Puede reproducirse el mundo de hoy en el teatro? En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 3, págs. 197-198). Nélida Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [1931] (1973). Camino de la dramática dialéctica. En Jorge Hacker (seleccionador y traductor). *Escritos sobre teatro (*v. 1, págs. 51-52) Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [sin fecha] (1978). De uma carta a um ator. En Siegfried Unseld (selecionador), *Estudos sobre teatro* (p. 207-210). Fiama Pais Brandão (traductora). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BRECHT, BERTOLT (1982). *Diario de trabajo I* (1938/1941). Edición al cuidado de Werner Hecht. Buenos Aires: Nueva Visión.

BRECHT, BERTOLT [1937-1941] (1984). Sobre realismo socialista. En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs. 280-282). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.

BRECHT, BERTOLT [1948-1956] (1984). ¿Qué es formalismo? En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs. 403-405). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.

BRECHT, BERTOLT [1948-1956] (1984). Lo típico. En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs.409-410). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.

BRECHT, BERTOLT [1938-1939] (1991). Vida de Galileu. Roberto Schwarz (traductor). En BRECHT, BERTOLT. *Teatro Completo 6*. Antonio Bulhões, Roberto Schwarz, Geir Campos (traductores). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BRECHT, BERTOLT [1939] (1991). Mãe Coragem e seus filhos (uma crônica da guerra dos trinta anos). Geir Campos (traductor) En BRECHT, BERTOLT (1991). *Teatro Completo 6*, (págs. 171-266) Antonio Bulhões, Roberto Schwarz, Geir Campos (traductores). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Brecht, Bertolt (2006). Poemas 1913-1956. 6. ed. 3. reimp. Paulo César de Souza (selecionador y traductor). São Pauo: Ed. 34, 2006.

Jameson, Fredric (1999). *O método Brecht*. Maria Silvia Betti (traductora). Petrópolis (RJ): Vozes.

Steiner, George (2006). *A morte da tragédia*. Isa Kopelman (traductora). São Paulo: Perspectiva.

7. Notas

[1] El teatro de Brecht siempre estuvo marcado por la conciencia político-ideológica de su autor. Su obra estuvo, y sigue estando, al servicio de producir la conciencia crítica del lector/espectador. Por lo tanto, siempre respondió a la realidad objetiva con asombro y desconcierto.

[2] Brecht no usó letras mayúsculas al comienzo de las oraciones. En algunas citas se mantuvo esta característica, según la traducción consultada.

[3] En Brasil hay muchas lecturas equivocadas y prejuiciadas en relación al teatro de Brecht, en cuanto a la dialéctica de la razón y la emoción. La falta teórica de un adecuado abordaje y comprensión del pensamiento brechtiano ha producido usos erróneos de uno de sus principales procedimientos, el efecto de distanciamiento. El resultado ha sido la banalización no sólo del concepto, como propuesta de reflexión crítica, sino también de su aplicación práctica, como recurso escénico y dramatúrgico. El mal o ineficaz uso del efecto de distaciamiento, en lugar de provocar una reflexión crítica sobre la fábula, instaura un malestar al imponer al espectador el enfrentamiento con un elemento «extraño» y «falto de emociones» a la estética dominante del texto y la puesta en escena, que no tiene ningún vínculo estético-filosófico con el todo.

[4] Como ejemplo, cito al dramaturgo brasileño Mauro Rasi: «Creo que Brecht es aburrido... Estoy a favor de los sueños, de la magia. Y, al fin y al cabo, desde la lógica brechtiana, queda lo didáctico, la confrontación de clases. (...) Es una mala visión. (...) Creo que Brecht perjudicó al teatro brasileño. Es ridículo ver a estos paletos nuestros vestidos de Hanna Schygulla, todos bromeando con que nacieron en la República de Weimar... El texto de Brecht me parece pesado, sin humor, que tiene que ver con los alemanes que, en cierto modo, se lo merecen. Aquí entre nosotros, es un elemento extraño». (Mauro Rasi *apud* Bader, 1987, pág. 21, mi traducción). «Acho Brecht um chato... Eu sou a favor do sonho, da magia. E, no frigir dos ovos, da lógica brechtiana sobra o didático, o confronto de classes. (...) É uma visão pobre. (...) Eu acho que Brecht fez mal ao teatro brasileiro. É ridículo ver essas nossas caipiras travestidas de Hanna Schygulla todo mundo brincando que nasceu na República de Weimar... Acho o texto de Brecht pesado, sem humor, que tem a ver com os alemães que, de certa forma, o merecem. Aqui entre nós, é um elemento estranho».

[5] «o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte».

[6] «geralmente pendura o cérebro na entrada [do teatro], junto com o casaco».

[7] «Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em um aleijão, e as suas novas máquinas serão novas aflições, nada mais. Com o tempo, é possível que vocês descubram tudo o que haja por descobrir, e ainda assim o seu avanço há de ser apenas um avanço para longe da humanidade. O precipício entre vocês e a humanidade pode crescer tanto, que ao grito alegre de vocês, grito de quem descobriu alguma coisa nova, responda um grito universal de horror».

[8] «Distanciar' é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude».

[9] «[...] uma representação mais exata das verdadeiras foraçs sociais que operam sob a superficie iemdiatamente visível».

[10] «[...] todo sentimento deve se refletir no exterior, isto é, deve ser transformado em gestos. O ator precisa encontrar uma expressão exterior que dê significado às emoções da sua pessoa, possivelmente uma ação que revele o seu estado emocional. A emoção em questão precisa se exteriorizar e emancipar para que ela possa ser tratada amplamente. Os gestos feitos com uma elegância especial, com força e graça, ocasionam o Efeito-D».

[11] «[...] *gestus* é o operador de um efeito de estranhamento no sentido próprio; e em particular que o estranhamento deriva da superposição de [vários] significados sobre os demais, mostrando-nos, por exemplo, como um movimento involuntário da mão poderia, em certas circunstâncias (quando executado por Luís XIV durante uma entrevista particularmente decisiva, mas também quando desempenhado por um insignificante lojista durante as elaborada e imperdoáveis negociações da vida citadina), contar como um fatídico ato histórico, com consequência sérias e irreversíveis».

[12] «A representação tradicional chinesa também conhece o efeito de distanciamento e o aplica de uma maneira extremamente sutil. [...] o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado. [...] o artista observa a si próprio».

[13] *«Gestus* não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma atitude é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação a outros homens».

[14] «Quando uma atriz desse novo tipo [de teatro] estava representando a serva de Édipo Rei, anunciou a morte de sua senhora, gritando «morta, morta» numa voz penetrante e sem emoção. Seu «Jocasta morreu» foi dito sem nenhum pesar [sic] mas tão firme e definidamente que o simples fato da morte de sua senhora tinha mais peso naquele momento preciso do que o que poderia ser criado por qualquer tristeza. Ela não abandonou sua voz ao horror, mas talvez sua face, pois *usava uma maquilagem branca para mostrar o impacto que uma morte causa nos que a presenciam*.)»

[15] «*Gestus* social [que] é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais».

[16] En las diversas traducciones y comentarios sobre el *gestus* se añaden adjetivos que permiten una mejor comprensión del procedimiento. Aquí adopté una división que me pareció más pedagógica:
***Gestus* global** – es la principal contradicción, define la obra como un todo, así como la totalidad del personaje, que tendría su equivalente Súper objetivo, en la estética de Stanislavski;
***Gestus* basico** o ***gestus* fundamental** – es la contradicción que guía los acontecimientos de una escena; también puede ser aplicable a actos;
***Gestus* específico** – es el destinado a definir las diversas contradicciones del personaje, así como los más pequeños acontecimientos de una obra.

[17] «Se nós iluminarmos a representação dos atores de uma maneira que os refletores caiam dentro do campo de visão do espectador destruímos parte de sua ilusão de estar assistindo um acontecimento momentâneo, espontâneo, não ensaiado e real».

[<?>] «Piedra de la sabiduría» es una pequeña piedra que Galileo siempre lleva consigo y, en ocasiones, permite explicaciones de carácter científico; en el momento en que es arrebatada a Galileo por la Inquisición, vuelve a asumir el carácter de un *gestus*, en su representación social y política.

<?> Todas las citas de discursos y diálogos de obras de teatro se colocarán con sangría, incluso aquellas de menos de tres líneas, y que no se ajusten a las pautas de la APA y de la revista, que recomiendan que todas las citas con menos de tres líneas se integren en el cuerpo del texto. . . Esta opción se justifica para mantener sus características dramatúrgicas, considerando que la distribución de los «discursos» de los personajes interfiere sustancialmente en la forma en que son aprehendidos.

> «O Primeiro Estudioso *dirigindo-se a Galileu* – Uma coisa caiu no chão, senhor Galileu.
>
> Galileu *que tirara o seu seixo do bolso e estivera brincando com ele, até que finalmente caísse, abaixa-se para levantá-lo* – Pra cima, Monsenhor, caiu pra cima.
>
> O Prelado Gordo *faz meia volta* – Impudente».

<?> «Chega um momento, em Mãe Coragem, em que que os soldados carregam o corpo morto de Schweizerkas. Eles suspeitam que se trata do filho de Coragem mas não têm certeza. Ela pode ser obrigada a identificá-lo. [...] Diante do corpo estendido de seu filho, ela simplesmente sacudia sua cabeça em negação muda. Os soldados compeliam-na a olhar novamente. Novamente ela não dava sinal de reconhecimento, somente um olhar morto. Enquanto o corpo era carregado, Weigel olhava para o outro lado e rasgava sua boca imensamente aberta. A forma do gesto era a do cavalo berrante na *Guernica* de Picasso. O som que surgia era cru e terrível além de qualquer descrição que eu conseguisse fazer. Mas, na realidade, não havia som. Nada. O som era silêncio total. Era o silêncio que gritava e gritava por todo teatro a ponto do (*sic*) público abaixar sua cabeça como diante de uma rajada de vento».

<?> «Mãe Coragem - Parece que eu perdi tempo demais, regateando».

<?> «Mãe Coragem *atrelando-se à carroça* - Espero poder puxar sozinha esta carroça. Acho que vai, quase sem nada dentro. Agora o jeito é começar tudo outra vez. *Puxando a carroça*. Esperem por mim!»

<?> «Galileu – Como é que está a noite?

Virginia *na janela* – Clara».

<?> «O Terceiro Menino *aponta a jarra de leite, que Andrea deixou* – Olhe aí!

O Primeiro – E o caixote desapareceu! Vocês estão vendo que foi o diabo?

Andrea *voltando-se* – Não, fui eu. Você precisa aprender a abrir os olhos. O leite e a jarra estão pagos.

São para a velha. Eu ainda não respondi à sua pergunta, Giuseppe. Não há jeito de voar pelos ares em cabo de vassoura. A não ser que haja uma máquina presa ao cabo. Mas uma máquina dessas ainda não existe. Talvez ela nunca venha a existir, porque o homem é muito pesado. Mas nunca se sabe. Estamos muito longe de saber o bastante, Giuseppe. Nós ainda estamos muito no começo».

GABRIELA ZAPOLSKA: UN PROYECTO FEMINISTA ORIGINAL DE UNA NATURALISTA ENAMORADA DE LA BELLEZA

GABRIELA ZAPOLSKA: A GENUINE WOMEN'S EMANCIPATION PROJECT BY A NATURALIST ENAMORED OF BEAUTY

Joanna Mańkowska
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
(jmankowska@swps.edu.pl)
https://orcid.org/0000-0003-2256-7190

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.08
ISSN 2444-3948

Resumen: El artículo, dedicado a la figura de Gabriela Zapolska (1857-1921), dramaturga polaca hoy en día prácticamente desconocida fuera de Polonia, la presenta como una feminista y una autora naturalista poco ortodoxa. Zapolska fue actriz (trabajó, entre otros, en Théâtre libre de Antoine) y profesora de futuros actores en una escuela de arte dramático, que abrió en Cracovia, autora de obras teatrales y narrativas, así como artículos de prensa que trataban temas muy variados, pero el presente artículo se centra principalmente en su original proyecto de emancipación de la mujer. Zapolska, vista como modelo de una mujer libre, una feminista y al mismo tiempo acusada, por otras feministas de su tiempo, de ser «enemiga de las mujeres», propuso un proyecto deliberadamente inacabado, abierto a modificaciones: un proyecto en una estrecha relación con la realidad del momento, que respondiera a sus necesidades y que fuera realizable. Su elemento relevante es la belleza. Crear y sentir la belleza, así como enseñar a los demás –en particular a las personas cercanas– cómo experimentar lo bello, es, según defiende

Zapolska, el principal deber de las mujeres. Otra de las principales «figuras de identidad» (A. Janicka) de una mujer, asimismo la principal misión de su vida, es la maternidad.

Palabras Clave: Gabriela Zapolska, feminismo de principios del siglo XX, feministas polacas, enseñar la belleza como un proyecto de vida.

Abstract: The article, dedicated to the figure of Gabriela Zapolska (1857-1921), a Polish playwright nowadays practically unknown outside of Poland, presents her as a feminist and an unorthodox naturalist author. Zapolska was an actress (she worked *inter alia* in Antoine's Théâtre Libre) and a teacher of future actors at a drama school, which she opened in Kraków, the author of plays and narratives, as well as newspaper articles that dealt with a wide variety of topics. This article, however, focuses mainly on the genuine women's emancipation project of Zapolska. Seen as a model of a free woman, a feminist and at the same time accused by other feminists of her time of being an «enemy of women», Zapolska proposed a deliberately unfinished project open to modifications: a project closely related to the reality of the moment, that responded to its needs and that was attainable. Its defining element is beauty. Creating and feeling beauty, as well as teaching others –family and domestic workers– how to experience beauty, is, according to Zapolska, the main responsibility of women. Yet another of the main «identity figures» (A. Janicka) of a woman, the chief mission of her life, is motherhood.

Key Words: Gabriela Zapolska, early 20th century feminism, Polish feminists, teaching beauty as a life project.

Sumario: 1. 1. A modo de introducción. 2. Gabriela: feminista, escandalista, mujer de teatro, mujer... 3. A modo de conclusión. 4. Obras citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

JOANNA MAŃKOWSKA es licenciada en filología francesa por la Universidad de Maria Skłodowska-Curie (UMCS) de Lublin (Polonia), doctora en Letras por la Universidad de Varsovia y doctora *habilitated* en Letras por la Universidad de Maria Skłodowska-Curie (UMCS) de Lublin. Su tesis de licenciatura versa sobre las transformaciones del tema de amor en las obras juveniles de Gustave Flaubert, su doctorado sobre el ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo español y francés y su monografía de *habilitation* sobre el mito de Don Juan en el siglo XX y XXI. Es profesora encargada de cursos de literatura y cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny) de Varsovia. Sus investigaciones se centran principalmente en el mito donjuanesco, la dramaturgia del Nuevo Teatro español, mitos, ritos y ceremonias en el teatro, el teatro de Jesús Campos García y el teatro creado por las mujeres. Es autora de dos monografías: *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España* (2012) y *Don Juan w XX i XXI wielu lub Zmieniajace sie oblicza mitycznego uwodziciela* (2021), y numerosos artículos sobre el Nuevo Teatro español, el mito de Don Juan en la literatura española y europea, y otros.

„Kobietą jestem –i tylko ...
kobietą chcę zostać do zgonu.»
(«Soy mujer– y solo...
mujer quiero ser hasta la muerte.»)
Gabriela Zapolska (*Mi credo*)

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

En el artículo se presenta la figura de Gabriela Zapolska, una mujer de teatro dedicada a este plenamente. Fue actriz, dramaturga y profesora de teatro en su propia escuela de arte dramático, pero también autora de obras narrativas y artículos de prensa que trataban temas muy variados. Fue además una feminista, como lo vamos a ver, poco ortodoxa, autora de un proyecto de emancipación de la mujer bastante original –proyecto en el que se centra principalmente este artículo. Zapolska, que quería pasar por una representante del naturalismo en la literatura, indica la belleza como un elemento relevante de su proyecto feminista– la mujer ha de enseñar a su entorno cómo experimentar lo bello.

Puesto que se trata de una autora polaca, hoy en día desconocida fuera de su patria –y es, sin duda, una artista y persona digna de ser conocida por un público más amplio– el presente artículo (que resume de un modo creativo los más interesantes y exhaustivos estudios que los investigadores polacos, como Anna Janicka y Henryk Rurawski, dedican a la obra y vida de Zapolska) intenta familiarizar al lector hispanohablante con el original proyecto feminista de esa naturalista polaca enamorada de la belleza.

2. GABRIELA: FEMINISTA, ESCANDALISTA, MUJER DE TEATRO, MUJER...

Maria Gabriela Stefania Korwin-Piotrowska (Śnieżko-Błocka, Janowska), conocida bajo el seudónimo de Gabriela Zapolska, nace el 30 de marzo de 1857[1], en Podhajnice, cerca de Lutsk, en Volinia (por aquel entonces, tierras polacas anexionadas al imperio ruso, que hoy forman parte de Ucrania) en el seno de una familia noble, rica y respetada. Fue actriz (entre otros del Teatro Libre de Antoine[2]), dramaturga y novelista

en cuya obra son patentes los influjos del naturalismo, pero que adopta asimismo ciertas premisas de otras estéticas literarias populares en su época, como el modernismo, por ejemplo, y también una reconocida periodista, corresponsal de varios periódicos polacos (en septiembre de 1889 uno de ellos, *Kurier Warszawski*, la envió a París encargándole la crónica de la Exposición Mundial); además se dedicaba a la crítica del arte[3] (familiarizó al lector polaco con la teoría y práctica del arte impresionista y sobre todo, posimpresionista[4]). Durante un breve tiempo, Zapolska fue también profesora en la escuela de arte dramático que abrió, junto con su segundo marido, el pintor Stanisław Janowski, en Cracovia[5]. En 1907, ayudada por su marido, dirigió una compañía teatral que recorrió la Galitzia polaca representando la más famosa de sus obras: *Moralność pani Dulskiej* (La moralidad de la señora Dulska).[6]

Zapolska, dotada de una personalidad llena de contrastes y considerada siempre como una transgresora en su arte y en la vida[7], se vio atacada por naturalista y, al mismo tiempo, acusada de ser una romántica[8] disfrazada de naturalista; se la tomaba por una mujer liberada, una feminista, y se la acusaba de ser enemiga de las mujeres. La misma Zapolska, desenmascarando, como autora de obras teatrales y narrativas, la falsa moral burguesa y juzgando severamente la institución de matrimonio, confiesa en sus cartas privadas soñar con llevar una vida tradicional al lado de un hombre que la domine. Su debut[9] como escritora se convierte en un escándalo, reafirmando su imagen de mujer emancipada cuya seña de identidad es provocar y escandalizar, romper los moldes consagrados y transgredir las normas en vigor, tanto en la vida como en el arte. Zapolska lleva ante los tribunales[10] al autor del artículo: «Sztandar ze spódnicy» («La bandera de la falda», 1886), Jan Ludwik Popławski (que publicaba sus artículos bajo el seudónimo Wiech)[11], y también a Aleksander Świętochowski, el editor del periódico *Prawda* (La verdad), en el que apareció –este último, figura muy popular entre los progresistas polacos de aquel entonces, líder de los positivistas de Varsovia y el hombre que quería pasar por defensor de libertades (firmaba sus textos en el peródico *Prawda* usando el seudónimo: «Poseł Prawdy», es decir, el «Emisario de la Verdad» (Rurawski, 1981, pág. 90)), entre otras la de opinión y la de expresión. El artículo, que ya desde el mismo título intentaba desacreditar a la escritora incipiente —ya conocida como actriz y 'mujer escandalosa'— contiene una crítica del primer volumen de novelas cortas de Zapolska, titulado *Akwarelle* (1886, Aquarelas), la que

ella había tomado como un brutal ataque personal cuyo fin era difamarla (se juzgaba en él su carácer y su modo de vivir insinuando que era una persona de una moral ambigua) y acusarla, indirecta e injustamente, de plagio (la denuncia fue por difamación y calumnia). En dicho artículo, de carácter obviamente misógino, el crítico sostiene que, por ser mujer, Zapolska carece de talento, inteligencia y creatividad, por lo que lo que escribe no puede ser sino una mediocre imitación de autores masculinos[12] (aunque habla de «refundiciones» de dos obras ajenas, la acusa de hecho de cometer plagios[13], lo que no logra probar). Pero, además, la ve, debido a su profesión de actriz, como una persona depravada que, sin duda, desconoce un amor normal y sano y se muestra partidaria y popularizadora de las conductas sexuales perversas que ostentan sus personajes naturalistas[14], presentados, por el autor del artículo, como una plasmación artística de sus experiencias vitales y como un reflejo de su personalidad. Ante el Tribunal, la joven escritora también se ve brutalmente atacada, despreciada y ridiculizada por el editor Świętochowski y el abogado de los acusados. Pierde el proceso pero gana la simpatía de los que lo siguen, como testigos, y también la batalla en la polémica surgida entre los escritores y periodistas polacos que la apoyan[15] y los que la atacan. Los primeros se indignan del modo de tratar a Zapolska como artista y como mujer que se atreve a defender sus derechos ante unos ataques que, además, parecen en gran parte motivados por los prejuicios en torno a su género y su profesión de actriz. Plantean el derecho del autor a ser protegido por la ley ante acusaciones injustas e intentos malintencionados de atentar contra su buen nombre a través de una crítica sin control que alcanza hasta su vida privada[16], además de defender el derecho del escritor a ser original, a romper tabúes, a sacar a la luz problemas «feos» (Rurawski, 1981, pág. 91). Los adversarios postulaban, en cambio, el derecho a expresar libremente sus ideas, entre ellas la crítica de obras y de autores. Como recuerda Rurawski (1981, pág. 91), Bolesław Prus, uno de los mejores novelistas polacos del siglo XIX, defiende a Zapolska y a otros 'depravados' mostrando la brecha entre la 'literatura de salón' y la vida real. Así, en *Małaszka*, una de las novelas cortas de Zapolska particularmente atacada, se mostraba la sensualidad de la protagista —una campesina ucraniana que, para satisfacer su deseo sexual, llega a cometer un crimen (matando sin querer al hijo de su amante, un conde, del que debía cuidar). Este personaje muestra además sus encantos femeninos (en particular, y para escándalo de los

críticos, sus rodillas sucias y rojas, que deja ver con catorce años al chico que se convertirá en su marido y al que abandonará, junto a su hijo, provocando finalmente la muerte del pequeño y la locura del padre). Esta novela corta refleja, por un lado, la lucha entre la escuela literaria conservadora y el conservadurismo vital y por otro, el progreso social y la necesidad de mostrar en la literatura los lados oscuros de la vida y de la naturaleza humana (veáse Rurawski, 1981, pág. 91).

El controvertido proceso y la polémica que despertó aseguraron a la escritora principiante la popularidad con la que no habría podido contar sin esa involuntaria 'promoción'[17] de su obra y persona. Aunque conviene decir que en el caso de esta actriz, dramaturga, novelista y periodista, la popularidad y el escándalo solían andar siempre juntos. Anna Janicka (2015, pág. 81) observa que, en la biografía de la escritora, hasta los sucesos de poca trascendencia alcanzan la dimensión de escándalo (como su aventura con el cinematógrafo: la crítica de la película *Niebezpieczny kochanek* (El amante peligroso) y el cierre de uno de los cines en Cracovia (Janicka, 2015, pág. 81). En opinión de la investigadora polaca, se puede decir que «el escándalo fue el modo de existir de la escritora», pero también «la sustancia de su muerte». Krystyna Kłosińska[18] encuentra en el debut de Zapolska «el escándalo de la escritura femenina» y observa que una lectura minuciosa de los textos críticos de la época deja ver hasta qué punto la escritura femenina era considerada «una transgresión de la identidad de género consagrada social y culturalmente» (Janicka, 2015, págs 83-84). No obstante, para Janicka (2015, pág. 84), el naturalismo y la feminidad, razón de ataques contra Zapolska, conforman el escándalo de su debut pero también algo más. Janicka (2015, pág. 87) defiende que la escritura de Zapolska, entendida como una demonstrativa exposición de su propia feminidad, supone una transgresión en sí, y recuerda las palabras de Kłosińska cuando esta sostiene que

> Entrando, a través de la escritura, en el ámbito del hablar-actuar público, la mujer sale del silencio. Perturba la tradicional división de roles sociales entre la mujer y el hombre. En pocas palabras: la relación de poder. [...] de las mujeres se hablaba siempre en relación a los hombres en tanto que hijas, madres, esposas o amantes y siempre en categorías de roles familiares. La mujer-autor se encuentra fuera de estas relaciones y roles, por tanto, también fuera de la identidad de su género, que

> se ve, como consecuencia, debilitada.[19] (Kłosińska citada por Janicka 2015, pág. 88)

Janicka comenta a su vez:

> La mujer-escritora transgrede por tanto la identidad social de género y rehúye las relaciones y denominaciones familiares. Obliga así a los críticos a establecer su nueva identidad. El debut literario de Zapolska se convierte en una perfecta oportunidad de constituirse, formarse, emerger. (Janicka, 2015, pág. 88)

La investigadora defiende por tanto que oponerse a las normas estéticas y morales condena a Zapolska a aceptar -o más bien asumir- el papel de una mujer emancipada (Janicka, 2015, pág. 122). Las clamorosas controversias que acompañaron su debut como escritora, junto con otros escándalos anteriores, terminaron por convertir a Zapolska en símbolo de la mujer liberada, emancipada[20], para su público y su entorno, pero no tanto para su propio parecer. En las cartas que escribía se quejaba precisamente de carecer de libertad sintiéndose atrapada, encarcelada en una imagen que le había sido impuesta, que había condicionado su vida, pero que ella veía como falsa. El tener que conformarse con una forma de vida que no era de su elección limitaba su libertad en lugar de dársela. Janicka observa que Zapolska, viéndose víctima de tales declaraciones de emancipación ilusoria, añora el tradicional modelo de relaciones entre el hombre y la mujer que, para ella, era más bien la constatación «de una armonía que un estado del que emanciparse». Para ella, era «un estado de equilibrio» y no tanto «una dominación masculina»[21] (Janicka, 2015, pág. 125). Según Janicka «Zapolska sabe que la llamada igualdad puede convertirse en sometimiento, en una trampa, un callejón sin salida de las promesas de emancipación» (Janicka, 2015, pág. 126). Habla aquí desde la posición de la mujer-escritora consciente de su encarcelamiento en una forma abstracta de liberación; un rol que fue bien visto en el momento de su debut y que sirvió para darle a este más impacto, pero que nunca quiso que marcara su vida (Janicka, 2015, pág. 126).

Gabriela Zapolska presenta su concepto de feminidad, sus ideas sobre la situación de la mujer a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y sus propuestas para mejorarla – que, en varios aspectos, se alejan de otros proyectos que, por aquel entonces, postulan la emancipación de la

mujer– en sus obras literarias, textos periodísticos y cartas. Estos servirán de base para el presente intento de aproximar al lector la forma que toma el —como veremos— controvertido feminismo de la autora polaca. Antes de pasar a presentar sus ideas sobre la feminidad, situación de la mujer y su emancipación social, es necesario aclarar que Zapolska, siempre reacia a un rigor doctrinario, rechaza cualquier postura dogmática al abordar el tema de la liberación de la mujer, ampliamente debatido en su época. La dramaturga polaca puede pasar perfectamente por un ejemplo de una mujer emancipada –aunque casada dos veces vive muchos años con gran autonomía (ya sabemos que es actriz, escritora y periodista), decidiendo ella misma el rumbo de su vida, presentando abiertamente sus opiniones sobre los temas que le interesan y tomando la plena reponsabilidad de sus actos. Zapolska exige para la mujer el derecho a asumir las consecuencias de sus actos, a ser tratada por los hombres como una persona adulta y libre, como un ser que vive su vida tan consciente como ellos. Sin embargo, en sus cartas privadas se queja, como ya sabemos, de tener que adoptar un modelo de vida, el de una mujer emancipada, que no era de su libre elección sino más bien el resultado de unas circunstancias que a los ojos de sus contemporáneos la convirtieron –no siempre conforme a su voluntad– en un emblema de la rebelión femenina contra el orden del patriarcado vigente, un símbolo de mujer liberada, una transgresora que en el ámbito del arte buscaba la provocación al rechazar la consabida aproximación a ciertos temas (como el de la vida campesina, p. ej.), rompiendo tabúes, como el de la sensualidad femenina, y siendo, en la vida privada, una mujer polémica (protagonista de una serie de escándalos, como su propia carrera teatral -siendo heredera de una familia de terratenientes-, su divorcio con Śnieżko-Błocki, su primer marido, su relación adúltera con el escritor y periodista Marian Gawalewicz, con quien tuvo una hija cuando todavía era esposa de Śnieżko-Błocki, su intento de suicidio o también el antes mencionado proceso judicial por calumnia y difamación, así como la posterior polémica acerca del artículo «La bandera de la falda»).

Anna Janicka, autora de un amplio ensayo titulado *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (La causa de Zapolska. Escándalos y polémicas, 2015), -una valiosa publicación que me sirvió de una inapreciable fuente de datos e ideas para redactar el presente artículo sobre el feminismo de la dramaturga polaca-, observa que, cuanto más la vida de Zapolska seguía los patrones de una modélica y casi emblemática emancipación,

más intenso se hacía su rechazo a este fenómeno (Janicka, 2015, pág. 124). No parece compartir tal opinión otra investigadora polaca, Danuta Knysz-Rudzka, que presenta a Zapolska como una mujer que ejemplifica con su periplo vital «un paradigma de 'bohemio con falda', de escritora, de jornalera del periodismo y de feminista que lucha por el derecho de la mujer a gozar de una independencia artística y, ante todo, erótica.»[22] Dos imágenes de Zapolska que confirman la opinión de que estamos ante una persona y una artista de naturaleza muy compleja y contradictoria, en opinión de todos los investigadores que han estudiado su figura y obra.

En cuanto al proyecto feminista de Zapolska –aunque en su caso no se puede hablar de un proyecto acabado y coherente– Janicka observa que, para la escritora polaca, la feminidad – «verdadera y no mitificada– se sitúa siempre en el espacio del vivir, formándose fuera del discurso ideológico y a pesar de él» (Janicka, 2015, pág. 125). La misma Zapolska también opina, refiriéndose al discurso feminista de su tiempo, que en aquel tiempo ilusionar a las mujeres y despertar en ellas ambiciones por entonces imposibles de realizar era jugar con su vida al no tomar en consideración las consecuencias sociales del alentar ciertas elecciones que – en una realidad muy diferente a la pintada por algunas feministas idealistas en sus propuestas de liberación femenina– podían resultar trágicas[23] (Janicka, 2015, pág. 125). La escritora ve incluso ciertas posturas feministas radicales como una fantasía de emancipación. Opta por formular los postulados de la emancipación partiendo de la realidad que, por el momento, es la única en que la mujer puede moverse sin correr el riesgo de ver sus ilusiones defraudadas y su vida fracasada por completo.

Uno de los aspectos de la vida femenina en el que Zapolska se centra al abordar la situación de la mujer de su época, es el matrimonio, tema al que se refiere en sus novelas, obras de teatro, artículos de opinión y cartas. Ella misma se casa en 1876 a la edad de 19 años con el teniente de los granaderos petersburguianos, Konstanty Eliasz Śnieżko-Błocki, de quien se separa tras cuatro años de matrimonio pero de quien se divorcia legalmente ocho años más tarde, en 1888.[24] A la edad de 44 años se casa, por segunda vez, con el pintor Stanisław Janicki, al que lleva 11 años y del que se separa después de cuatro años de vida en común para, casi dos años más tarde, reunirse con él y vivir juntos durante cinco años más hasta, finalmente, separarse de nuevo manteniendo, eso sí,

una relación de amistad. A pesar de tener esa doble experiencia de una vida matrimonial que no cumple las expectativas y acaba en fracaso, Zapolska deja claro en sus textos (principalmente en sus artículos de opinión) que no considera el matrimonio como una fórmula de convivencia equivocada o destructora para los cónyuges. Lo que, en su opinión, falla es la puesta en práctica y no la idea; vivirlo como una institución social y no como una relación íntima no llega a satisfacer expectativas y necesidades vitales, tanto de las mujeres – también los de la misma Zapolska– como de los hombres: unas y otros son pues víctimas de convenciones y deberes sociales.

A pesar de tal constatación, Zapolska no se muestra enemiga de contraer matrimonio, ya que considera –como lo deja ver su carta escrita en enero de 1889 a un destinatario desconocido– que: «La mujer no ha sido creada para ir por la vida sola e incluso las autoras de las *Kaśka* i las *Małaszka* [se refiere a sus novelas: *Kaśka Kariatyda* y *Małaszka*, más tarde dramatizadas por Zapolska] están soñando con tener un hogar.»[25] (en Janicka, 2015, pág. 124). Curiosamente, en las obras literarias de la autora polaca, no es fácil encontrar un ejemplo de matrimonio exitoso. En su prosa, así como en su teatro, las relaciones matrimoniales suelen ser difíciles, deficientes y condenar a las mujeres, igual que a los hombres, a una experiencia de vida en común que, lejos de procurarles una satisfacción emocional, les hace vivir en estado de una continua decepción, «una tragedia» para ambos esposos. Como observa Irena Gubernat, Zapolska hace ver que «tanto la mujer como el hombre se ven sometidos a unas relaciones sociales que son inhumanas» (Gubernat, 1998, pág. 115). El daño que el matrimonio hace a los implicados sería, sin embargo, más grave en el caso de la esposa, a la que, además, le privaría de identidad. Los personajes femeninos de Zapolska, privados de voz como miembros de una comunidad que no parece interesada en oírlos, acusan un gran mutismo a la hora de querer hablar con sus hombres (maridos, pero también amantes, en el caso de las mujeres casadas) así como graves problemas para expresarse por medio de la palabra en lo que parece ser una reacción somática. Mutismo que se deja interpretar como metáfora de la situación en la que se encuentra la mujer en la sociedad en que vive. Si quiere que se le haga caso cuando habla, se ve obligada a usar la palabra y adoptar un modo de expresión que no son suyos sino del hombre. Pero el intento de comunicar sus emociones e ideas, distintas a las masculinas, imitando el discurso de los hombres, fracasa. De

ahí que la mujer, si quiere ser auténtica, elija callarse. O grita, antes de caer en la locura. Las jovencitas educadas en el convento se atreven a murmurar y reír olvidando, cuando se quedan a solas y en la oscuridad de un dormitorio común, los códigos de conducta que se ven obligadas a respetar a diario, pero las mujeres casadas, las que comparten el espacio vital con su marido legal, ya han aprendido a limitarse a repetir los discursos de sus hombres. O, si optan por ser más auténticas, se callan o emiten unos sonidos incomprensibles. También llama la atención, en Zapolska, que sus protagonistas, cuando se ven incapaces de expresarse mediante la palabra, porque se les prohíbe usar la propia y se les impone la del hombre[26], acuden a un gesto o a un movimiento del cuerpo. A veces expresan sus emociones mediante un baile, en ocasiones frenético y loco[27]. La expresión corporal o la risa completan la expresión verbal, insuficiente para dar constancia de lo que piensan y sienten (compárese Janicka pag. 194).

Zapolska ve, no obstante, el matrimonio como un proyecto con cierto potencial de éxito, capaz de darle a la mujer la oportunidad de autorealizarse sin privarle de subjetividad e identidad. Pero eso sólo sería posible, si se basara la unión matrimonial —en la que ambos cónyuges gozarían de los mismos derechos— en el amor compartido. Jadwiga Heglowa, personaje de una de las novelas de Zapolska, *Fin-de-siècle'istka* (La fin-desieclista), mujer divorciada en una relación libre con el hombre al que ama con reciprocidad, a modo de portavoz de la autora, presenta esa idea cuando dice:

> Un matrimonio unido por el sentimiento, al que se queda fiel hasta la muerte, es para mí una prueba de una noble belleza y el perfeccionamiento que triunfa. [...] Es imprescindible [...] que entre nosotras y ellos haya por fin una total igualdad. No se trata de poder vestir del mismo modo o tener el mismo número de sillas en el parlamento, es cosa de nuestra igualdad como personas, de hacernos responsables hasta de nuestros crímenes y delitos. Esta indulgencia compasiva, este soltarnos *es una mujer*[28]! Para nosotras es un insulto! La ley incluso, al protegernos en algunos casos, haciéndonos pagar por cumplir honorablemente la función de esposa, u, otras veces, tratándonos como unas eternas menores de edad, nos hace el daño más grave[29] (en: Wagner, 123, pág. 2).

Janicka observa con acierto que Zapolska presenta el matrimonio como una relación deficiente, deformada y deformadora; es una unión que separa, aleja al uno del otro, condenando a ambos cónyuges a una insatisfacción emocional y erótica. Los matrimonios en sus obras literarias -novelas, novelas cortas y dramas- son uniones aparentes e incompletas pero, en sus artículos y cartas, la escritora sugiere medidas para superar la deficiencia de un vínculo íntimo y fuerte y para convertir la institución del matrimonio en una unión autentica e integradora (Janicka, 2015, pág. 155). Zapolska, una genial desenmascaradora de la falsa moral y de la hipocresía responsable de muchas tragedias humanas, resposabiliza a ambos cónyuges de mantener buenas relaciones en el matrimonio y critica por igual a los hombres y a las mujeres, si su conducta no lo hace posible. En sus obras teatrales, que muestran la vida matrimonial de los burgueses – representadas con éxito hasta hoy en día– son las mujeres los personajes más activos y la hipocresía es la característica principal de su postura vital; los hombres, débiles y menos enérgicos, «pecan» por aceptar cobardemente la falta de autenticidad y la mentira que reinan en su hogar; lo hacen porque quieren vivir cómodos y tranquilos. Felicjan Dulski, el marido de la señora Dulska, protagonista de *Moralność pani Dulskiej* (La moralidad de la señora Dulska), cuyo nombre en la cultura polaca aparece como símbolo de una falsa moralidad pequeñoburguesa y una vida de apariencias, va por la vida sin esforzarse por labrarse un camino porque, como observa una de sus hijas, es su esposa la que se abre paso por él.

Aunque en sus obras, Zapolska suele presentar la relación matrimonial como destructora para el ser humano –siendo el matrimonio como institución la causa de desmoralización, traición, engaño y mentiras que, en lugar de dar a los hombres y a las mujeres el apoyo que necesitan para enfrentarse a los retos de la vida, se convierte para ellos en fuente de desgracias y de continua infelicidad– nunca postula su rechazo, sino que anima a emprender su reforma. Una medida para hacer que el matrimonio responda a las necesidades reales de los esposos es quitarle su carácter institucional y convertirlo en una relación que sea realmente de pareja. Y, como principal herramienta de este cambio aconseja la conversación que sirva para estrechar las relaciones entre los esposos y les ayude a entenderse. Pero a la mujer la palabra le servirá no solo para superar el aislamiento que –igual que su esposo– padece en un matrimonio

vivido como una institución, sino que le ayudará además a confirmar su identidad.

El proyecto de hacer del matrimonio una relación de pareja, en opinión de Zapolska, sería más fácil si la mujer, consciente de su propia corporalidad, la aceptara. Sin embargo, el sistema de educación en vigor lo hace difícil, ya que en función de su fisiología a la mujer se le inculca un pudor sin fondo que, además de ser causa de numerosas desgracias e incluso tragedias, no le permite asumir su corporalidad, una aptitud que Zapolska considera condición imprescindible para que la maternidad sea una experiencia placentera y vivible de modo razonable (compárese: Janicka, 2015, pág.163) Cabe aclarar que, en el pensamiento de Zapolska, la maternidad aparece como una de las principales «figuras de la identidad femenina», por usar la expresión de Janicka. La escritora la ve como «un horizonte fundamental de la biografía femenina y una función fundamental del cuerpo de la mujer» (Janicka, 2015, pág. 193), la cual, de esta forma, es decir, siendo madre, puede realizarse como mujer y persona. Sin embargo, Janicka señala una evidente dicotomía en la mirada de Zapolska sobre la maternidad. La escritora la percibe pues como una e x p e r i e n c i a [30] (maternidad como gozo) – aquí su propuesta hace pensar en la de una investigadora feminista contemporánea, Adrienne Rich[31] – y como una institución (maternidad como herida). Esta diferenciación es fundamental. En opinión de Zapolska, la maternidad puede degradar el cuerpo femenino, hacerle daño y mistificarlo solo en el espacio social, como institución[32] – de ahí que las protagonistas de sus novelas no sepan ser madres. Pero la maternidad, vista en su aspecto fisiológico, como una experiencia del cuerpo, se convierte obviamente en «figura de liberación» [33] (Janicka, 2015, pág. 194).

No pasa inadvertida la importancia que Zapolska otorga a lo carnal al abordar el problema de la feminidad. Se fija entonces en las experiencias femeninas como el embarazo, el parto y la maternidad, y, al hablar de ellas, aprovecha la ocasión para denunciar la educación –a su parecer– equivocada que se da a las muchachas y burlarse de la dificultad que para estas supone el tener que pronunciar y escuchar las palabras «indecentes y espantosas» («el embarazo» o «el parto») que se refieren a experiencias, en su opinión, fundamentales para la mujer. Ignorando o negando que son seres corporales, las mujeres acaban viéndose como «exiliadas» de su propio cuerpo (compárese: Janicka, 2015, págs 190-192). Y Zapolska cree que la feminidad se realiza precisamente mediante

la conciencia de su propia corporalidad. Si la mujer se concentrara en ella, tal vez podría no solo aceptarla sino también disfrutarla. No pasa inadvertido que Zapolska ve al ser humano, en general, y a la mujer, en particular, en su dimensión biológica, centrándose en su fisiología (habla del «amor fisiológico»), pero en sus obras, la «liberación» de la biología femenina, se hace siempre a la luz de una futura maternidad. El tema de la preparación de la mujer a lo que la escritora considera como su «misión» vital, lo plantea en el artículo: «A través de mi ventana... (La Muñeca)». En el texto, como ejemplo a seguir, propone el modelo francés de pedagogía de la maternidad; lo presenta como razonable e intenta convencer a sus lectoras de la necesidad de trasladarlo a las escuelas polacas. Una pedagogía razonable le sustraería a la experiencia de «ser madre» «la marca de la maldición» y una conciencia racionalmente formada de su propio cuerpo y de sus propios destinos haría de la maternidad un noble deber.: «No son unas invenciones 'de última moda', sino un sano entendimiento de la misión de la mujer», afirma Zapolska y pregunta, refiriéndose a la postulada educación de las chicas en materia de maternidad: «¿No sería necesaria [...], cuando de repente del ambiente de los bailes, flores, pájaros y pianos se ven trasladadas al de unos duros deberes y enfrentadas con la maternidad?» (Zapolska, 1962, pág. 97)[34] Propuestas como esas son bien acogidas por las feministas polacas que a menudo criticaban a Zapolska por algunas de sus ideas en materia de emancipación femenina, llamándola incluso «enemiga de las mujeres». C. Walewska elogia a Zapolska cuando esta exige, «con su acostumbrada intransigencia», unas escuelas «fuera de la ciudad, grandes, con luz, bien aireadas, rodeadas de campos y bosques [...] gimnasia, baño, hacer abrir a las chicas los ojos a los milagros de la naturaleza, protegerlas contra unos cuentos absurdos»[35] (Janicka, 2015, pág. 167).

El tema del cuerpo, en las propuestas de la emancipación de la mujer que presenta Zapolska, ocupa un lugar relevante y la autora presta asimismo el interés a lo que lo cubre. En su opinión, la vestimenta femenina es, pues, otro recurso que sirve para que se manifieste la feminidad, tal como ella la entiende, y cumple, además, una función estratégica en la formación de la identidad femenina. En sus artículos que tratan sobre la moda, la ropa femenina y las estrategias de vestir, escritos entre 1899 y 1911 (Janicka, 2015, pág. 172), Zapolska se alza contra los corsés, a los que denomina «herramientas criminales», «tortura», «deshonra de su siglo» y hace una llamada a las feministas: «¡Conseguid para las mujeres

la liberación de los lazos y de las barbas de ballena! ¡Conseguidlo lo más pronto posible!»[36] (Zapolska, 1958, pág. 155). Pero, a la vez, critica la moda de vestir pantalones que ve como una tendencia que amenaza con abocar a una excesiva uniformidad, a una «mascarada emancipadora»[37]» (Janicka, 2015, pág. 172). Janicka (2015, pág. 173) hace observar que en los textos de Zapolska, el interés por la moda, la ropa de mujer y su modo de vestir se hace pretexto para tratar el tema de la gracia femenina, otra cuestión que se convierte en objeto de las polémicas feministas de aquel tiempo. En el discurso emancipador de las autoras que publican en las revistas feministas polacas, como *Ster* y *Nowe Słowo*, la gracia es denunciada como instrumento de sumisión erótica y cultural de la mujer. Zapolska, a su vez, aborda el problema combinando –como observa Janicka (2015, pág. 173)– su experiencia de una autora naturalista con sus conocimientos en artes plásticas y presenta su propio concepto de gracia que se forma a partir de las emociones y reflexiones que le acompañan cuando el día 23 de agosto de 1892 ve una exposición de arte femenino organizada en París.[38] Visita la exposición[39] después de ser testigo de un particular caso de desgracia femenina, una desoladora imagen de la miseria humana encarnada por una joven madre, Marietta, despedida de la alcaldía hacia la que se dirigió a pie, cubriendo varios kilómetros en el calor del verano parisino para darle su apellido a su hija recién nacida, lo que no logró hacer por no tener diez sous para pagar por el trámite. Con su vestido oscuro y pobre que cubría un cuerpo demacrado y débil, cuerpo que solo una semana antes dio la vida a otro ser de género femenino –en opinión de Zapolska cumplió por tanto con la principal misión de la mujer, la suprema obligación que esta tiene frente a la sociedad y humanidad– esta joven madre se convierte, a los ojos de la escritora, en una triste figura de feminidad humillada, despreciada, degradada.

Después de recibir en su casa a Marietta y contemplar una imagen que debiera ser motivo de vergüenza para una sociedad moderna, la imagen de la miseria y la desesperación de una mujer real contando sus dificultades en relación a su recien adquirida posición de madre –título de su reconocimiento social (Marietta «iluminada por el nimbo de maternidad», Zapolska, 1959, pág. 111)– Zapolska acude a la llamada «exposición del arte femenino» para ver allí una imagen distinta de la mujer, imagen que ella considera trivial y completamente falsa. A los ojos de la escritora, la exposición no deja en ningún modo constancia ni de la condición de la mujer ni de su vida; lo que ofrece a los visitantes no

tiene nada que ver con lo que para Zapolska es la existencia femenina. Janicka (2015, pág. 174) hace una acertada observación acerca de los objetos que Zapolska descubre en la Exposición del arte femenino «a través del filtro de la experiencia femenina» exigiendo que cuenten la historia de la mujer, que sean una dimensión material del relato que esta pueda hacer de su vida: de una vida femenina. En la exposición, Zapolska no encuentra nada de eso y, al ver los objetos allí acumulados, tiene la impresión de asistir a una fiesta cruel, a «un mercado de vanidades situado entre una banalidad estética y una mistificación ética» (Janicka, 2015, pág. 174). Al observar este espectáculo de la vanidad, la escritora llega a la conclusión de

> si alguien entrara en este espacio y echara una ojeada, se llevaría una triste y desastrosa impresión respecto de la 'mujer' en general. Trapos, cosas sin importancia, vulgares, sin estilo [...] En Palais de l'Industrie – la vida de la mujer parece ser un hilo de seda, un brillo del diamante, un aire de la pluma de avestruz. Allí no hay lugar para la tristeza, el sufrimiento, la lucha y el trabajo. Sobre la inteligencia, sobre el pensamiento – ni una sola palabra! [...] Trapos y abalorios! Abalorios y trapos! Es todo!» (Zapolska 1959, págs 114-115)[40]

Zapolska se indigna al ver los objetos expuestos, en la exposición no encuentra ninguna verdad sobre la vida femenina, rechaza la idea de «encerrar la feminidad» en «trapos» y «abalorios» y presenta su propio concepto de mujer (véase: Janicka, 2015, pág. 175):

> La mujer es la mitad de la humanidad, tan grande y poderosa que, a pesar de tener que conformarse con un lugar secundario, es obvio que ocupa la primera posición. [...] La mujer es pues la última palabra del Creador, [...] el último y más perfecto acorde en la apoteosis de la creación. ¿Y es para ella, para esta potencia – esta feria banal? (Zapolska 1959, pág. 118)[41]

Janicka (2015, pág. 175) defiende la tesis de que lo que, según Zapolska, salva los valores principales de la mujer y la protege frente a la «baratija y la banalidad», lo que le hace pasar de ser una «mujercita» a ser una «mujer», lo que convierte en una persona a una «muñeca de cera disfrazada» sin quitarle su «feminidad» es precisamente la gracia:

una categoría despreciada y degradada en el discurso feminista. Pero Zapolska no la entiende como una coquetería humillante, sino como una forma de autoconciencia, «éticamente elaborada y estéticamente formada, perfilada por la belleza» (Janicka, 2015, pág. 175) y, en su relato de la exposisión parisina del arte femenino, la presenta como «sentimiento estético de un alma enternecida por la belleza»[42] (Zapolska 1959, pág. 112).

La belleza es otro concepto que en el discurso emancipador de la escritora polaca ocupa un lugar relevante. Zapolska la interpreta como una herramienta de la que la mujer pueda valerse para autodefinirse, para confirmar su identidad. La belleza le puede servir para acabar con «la hidra de la existencia cotidiana»[43] que es el azote de su vida y la amenaza para la vida matrimonial. Saber crear y vivir la belleza ayudaría a la mujer a superar la institucionalidad deformante del matrimonio y a convertirlo en una relación auténtica e igualitaria (Janicka, 2015, pág. 168).

El problema de la belleza en la vida de la mujer, tal vez fundamental para el concepto de feminidad defendido por Zapolska en su discurso feminista, se ve ampliamente tratado en su artículo «Piękno w życiu kobiety»[44] (La belleza en la vida de la mujer), texto que, en opinón de Janicka (2015, pág. 168), puede ser visto como su manifiesto por la igualdad.[45] Janicka (2015, pág. 168) observa que en él, la escritora se aproxima a la belleza en tanto que una categoría antropológica y no una convención de representación artística. Se hace la pregunta de si esta belleza, que debe ser una obligación de la mujer, ¿es la belleza que uno absorbe o la que da? (Zapolska 1962, pág. 271) ¿Se trata de crear una obra que deje en «los museos de la humanidad» o, más bien, de cultivar un arte que pueda regalar a su entorno, a modo de «un hada benévola» (Zapolska 1962, pág. 272) y generosa? La autora de *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* explica que a través de imágenes que evocan las sucesivas etapas que le permiten superar el mutismo y la falta de energía —que la caracterizan mientras permanece encerrada en la alcoba donde el hombre puede admirarla para su propio placer— y ganar así su propia voz para, en el futuro, poder dialogar con él como su igual, Zapolska habla de una perseverante lucha por ponerse un día al lado del hombre (Janicka, 2015, pág.168-170), «ni un [milímetro] detrás de él, en la sombra, pero a su lado, como su igual» (Zapolska 1962, pág. 273); al lado y nunca enfrente, como objeto de una admiración que excluye,

sin embargo, el respeto hacia los valores de su mente. El proceso de recobrar la subjetividad, superar una discriminación cultural y civil que ha durado siglos se presenta en Zapolska como la recuperación de una energía vital –ante todo una energía creadora–, y de una voz propia, lo que Janicka ve como una hermosa metáfora de la realización personal –la investigadora habla del acto de «alcanzar la vida» (Janicka, 2015, pág.170).

La belleza que la mujer experimenta de manera consciente, la que crea y de la que cuida, desempeña un papel primordial en el proceso de autodefinición y representa «la primera etapa en un proceso de recobrarse a sí misma, un umbral de la independencia femenina» (Janicka, 2015, pág. 170). Esa misma Belleza, vista por Zapolska como «una condición de existencia», liberaría a la vida familiar de la odiosa «hidra diaria», protegiéndola ante la mediocridad y la vulgaridad. De ahí que Zapolska encuentre en lo cotidiano la materia del arte, cuyo cultivo aconseja a la mujer a la que, además, anima a crear belleza en su entorno más cercano; de ahí también su convicción de la dimensión axiológica de la Belleza (Janicka, 2015, pág. 170). Escribe:

> La mujer puede hacerse una pintora tan grande, por ejemplo, como Claude Monet. Ha de mirar por sí misma o para su hijo y enseñar la torre de la catedral bajo las distintas luces del día [...] Es de este modo que hay que enseñarse a una misma y a los suyos la estética de los objetos, de las flores, de las hojas – la estética de los movimientos, del sonido de la voz, la línea del vestido y la línea del cuerpo (Zapolska, 1962, pág. 280).

Zapolska aconseja que la mujer empiece, lo antes posible, a enseñar a sus niños la belleza estética para desarrollar su alma pero también para fomentar en sí misma y en sus familiares la sensibilidad a la belleza de la naturaleza, considerando el contacto con esta como una valiosísima oportunidad de asegurar un desarrollo espiritual, moral e intelectual. Además le asigna a la mujer el papel de depositaria de la memoria, memoria a cuidar en beneficio de los familiares, un modo de fortalecerse ante los momentos difíciles. Zapolska considera a la mujer como responsable del desarrollo y perfeccionamiento de facultades éticas y estéticas, del alma y de la moral tanto de ella misma como de todos los que entren en contacto con ella (incluido el servicio doméstico). Lo ha de conseguir

creando la Belleza y enseñando a verla y a sentirla. El rol de la mujer en la familia, pero también en la comunidad cuya parte forma —Zapolska asegura que «l a b e l l e z a[46] en la vida de la mujer se convertirá en la belleza en la vida de la nación» (Zapolska, 1962, pág. 284)— resultaría entonces fundamental e inestimable, siendo ella la que custodia los valores que se hallan en su base y definen su carácter. No es solo un complemento del hombre, sino un importante factor del desarrollo de la sociedad: «La mujer, por naturaleza, tiene en su mano, por así decirlo, el destino de toda la humanidad y el origen del alma humana», defiende Zapolska (1962, pág. 276).

Desde el punto de vista de la emancipación social y cultural de la mujer, tal actividad, según Zapolska, constituye una etapa relevante, inadvertida pero efectiva. De esta forma, la mujer conquista un espacio cada vez más amplio en el ámbito doméstico, el de la vida cotidiana que constituye el núcleo de la existencia humana, confirmando su papel creciente en la formación del entorno familiar, cuidando de su perfeccionamiento intelectual y moral. La mujer, al dejar una marca espiritual en los objetos que usa, hace que se pueda decir de ellos «mi silla, mi mesita». Gracias a sus cuidados, la casa se convierte en un verdadero hogar, un lugar acogedor en el que se puede vivir disfrutando de la belleza, pero también de la tranquilidad.

La autora polaca considera que por el momento las mujeres han de enfocarse en crear belleza como arma en la lucha contra la vulgaridad de la vida diaria y, al mismo tiempo, de su propio empoderamiento en una sociedad que le niega, entre otros derechos, el de poder ser una artista cuyas obras se expongan en los museos. No obstante, la escritora confía en que en el futuro «también la belleza creadora acogerá en su templo a los genios femeninos» (Zapolska 1962, págs 74-275). Eso será posible, sin embargo, solo cuando, como subraya Zapolska, la mujer ya no tenga que luchar, cuando

> en lugar de escalar la cima, alcance por fin la cumbre y, al mirar alrededor, tranquila por la conquista de sus derechos, de su dignidad y de su libertad, corporal y espiritual, protegida contra el abuso laboral y gozando de una situación económica desahogada – diga: «Y ahora, espíritu mío, abre tus alas! Ve a la tierra de la belleza cordial!»... (Zapolska, 1962, pág. 275)

Pero antes de que esto ocurra, el campo de la lucha por su lugar en la sociedad debe ser el espacio de lo cotidiano, como insiste Janicka que considera que Zapolska entiende la vida cotidiana como «un espacio importante de la identidad femenina» (Janicka, 2015, pág. 161). Es un espacio que puede esclavizar al tiempo que ofrece una perspectiva de liberación. Quitarle importancia sería por tanto un error. La cotidianidad, conscientemente vivida y creada, con su ritmo y sus cosas, brinda a la mujer la oportunidad de tener sus propias experiencias. Visto de este modo, el proyecto de emancipación de Zapolska se presenta como una apuesta por vencer a »la hidra diaria», como un intento de superarla. Esa superación hay que entenderla, sin embargo, de un modo particular – no como una huida sino como un retorno a lo cotidiano. De ahí que, en la obra de Zapolska, observemos un particular interés –un interés mayor del que presentan otras feministas– «por 'el Evangelio de la vida'[47] y una orientación naturalista hacia 'el contacto con la vida'» (Janicka, 2015 pág. 161).

Zapolska opta por hacer su feminismo fiel al «'realismo' de la vida y a la 'verdad' desnuda» (Janicka, 2015, pág. 171)[48]. Observación que confirman varios textos de la escritora polaca. El suyo ha de ser un proyecto de emancipación de la mujer ajustado a la necesidad del momento. No puede ser por tanto un proyecto acabado, ya que se va formando a partir de ésta, teniendo en cuenta las posibilidades reales de poner en práctica las propuestas de reforma. Zapolska no para de subrayar que esa es la principal característica de sus postulados feministas y no vacila en expresar abiertamente –por lo que a menudo se convierte en el blanco de los ataques de las feministas más firmes y dogmáticas que ella– su desconfianza, y, a veces, sus graves objeciones frente a estos otros proyectos de la liberación de la mujer que, aunque coherentes, no la convencen y a los que pone en duda considerándolos incluso utópicos. Teme que, por no ser adecuados a la realidad del momento, por no tomar en cuenta las posibilidades reales de su puesta en práctica, puedan resultar dañinos para las mujeres que se decidan seguirlos[49]. Zapolska opina que en las llamadas a poner en práctica ciertas propuestas que las feministas dirigen a las mujeres –a su parecer irrealizables en su momento o simplemente imposibles por unas obvias deficiencias fisiológicas que, según ella, hacen a las mujeres inaptas para algunas carreras que precisan una fuerza y resistencia física mayores que las que ellas poseen por naturaleza– , puede esconderse un grave peligro, una

trampa para las mujeres que intenten seguirlas sin medios para hacer de tales teorías una realidad; advierte que las mujeres pueden verse incapaces de enfrentarse con éxito a los retos de una vida al margen de las normas y convenciones en vigor, que se les presentan, si confían en las hermosas visiones de independencia económica y de exitosas carreras profesionales, especialmente atractivas para las mujeres jóvenes; visiones que pueden estropear su futuro, ya que entre estas y la realidad de la vida puede existir un abismo considerable. Zapolska es de la opinión de que a las mujeres les resultará difícil ejercer con éxito la profesión de médico, la de abogada o de veterinaria, sobre todo si las quiere combinar con los deberes de madre y esposa –a su parecer las funciones para las que la mujer ha sido creada y para las que está mejor dotada–. Si una mujer quisiera mantenerse sola, sin ayuda de un marido, esas carreras le permitirían ganar lo suficiente para poder vivir sin penurias materiales, pero ejercerlas sería para ella un esfuerzo físico excesivo y nunca llegaría a ser tan eficaz como un hombre, al que quitaría un puesto de trabajo para el que, en opinión de la escritora, él es siempre mejor candidato que ella, lo que a su vez provocaría un desorden en la organización de la sociedad. Según Zapolska existen ciertas carreras de menor estima social, que las mujeres pueden, sin embargo, ejercer sin que su dignidad quede por ello dañada. Les aconseja trabajar, por ejemplo, en oficinas, tiendas o peluquerías: profesiones que a las mujeres les dan la oportunidad de ser buenas profesionales y, al mismo tiempo, esposas y madres impecables, pues exigen menos tiempo y esfuerzo.[50]

Llegados a este punto hay que recalcar que la misma Zapolska subraya siempre que el suyo es un proyecto de emancipación concebido como incompleto, vinculado a sus experiencias, el que se forma y cambia en función de lo que ofrecerá la realidad. Declara: «[...] quiero hablar aquí del lado práctico de la vida, de estas penurias de cada día que a menudo no solo le hacen la vida más difícil a la mujer, sino que hacen también que por ello sufra su entorno, su familia» (Zapolska, 1962, pág. 170).[51] La escritora considera que estas «carencias cotidianas, estas brechas de educación, son a menudo unas pequeñas tragedias cotidianas y tristes, pagadas con lágrimas, una lucha, el batirse en una trampa, en una red» (Zapolska, 1962, pág. 170)», y postula, por ejemplo, que se eduque a las mujeres en materia de sus derechos civiles. Le parece indispensable que ellas tengan, por lo menos, un conocimiento básico de la Ley, que sean conscientes de los derechos y obligaciones que tienen

como personas y ciudadanas para saber cómo actuar, cómo defender sus bienes y sus derechos ellas mismas cuando se encuentren en situación de tener que vivir solas, por enviudar o por separarse de su marido o por no casarse, para no convertirse en presa de los impostores ni en víctima de su propia ignorancia. Zapolska quiere que, educando a la mujer en una materia cuya relevancia vital es innegable, se le de instrumentos eficaces para que esta pueda protegerse contra abusos legales, luchar por sus justos derechos y así poder sentirse más segura, fuerte e independiente. Sería un paso importante hacia su empoderamiento real.

3. A modo de conclusión

Como hemos podido comprobar, Zapolska, vista como modelo de una mujer libre, una feminista y al mismo tiempo acusada, por otras feministas de su tiempo, de ser «enemiga de las mujeres», propuso un proyecto de emancipación de la mujer deliberadamente inacabado y abierto a modificaciones, el que abarca numerosos aspectos de la vida de las mujeres de su tiempo. Habló, entre otros, de la educación, de la necesidad de aceptar su propio cuerpo, del matrimonio, la maternidad, de la importancia de la belleza en la vida de personas y familias. La escritora quiso que el suyo fuera un proyecto en una estrecha relación con la realidad del momento y como tal respondiera a sus necesidades pero ante todo que fuera un proyecto, en su momento, realizable.

4. Obras citadas

Anonim, Literatura w sądzie (streszczenie) (2015). En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 271-275). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

Dygasiński, Adolf, (2015). Literacki proces przed sądem. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 266-270). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

Gubernat, Irena (1998). *Przedsionek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*. Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku.

Janicka, Anna (2015). *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

JESKE-CHOIŃSKI, TEODOR (2015). Z małej chmury...I. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 276-280). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

---------- (2015). Z małej chmury...II». En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 281-287). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

KORZENIEWSKA, EWA (1958). Przedmowa. En Gabriela Zapolska, *Publicystyka. Vol.1* (págs. IX-LXXI). Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

LORENTOWICZ, JAN (2015). Sztandar ze spódnicy. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 226-233). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

RURAWSKI, JÓZEF (1981). *Gabriela Zapolska*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

SAWICKA, JÓZEFA (2015). Przegrana sprawa. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 293-295). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

SPASOWICZ, WŁODZIMIERZ (2015). Odbyty 9 kwietnia w sądzie... . En Janicka, Anna, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 288-292). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

ŚWIĘTOCHOWSKI, ALEKSANDER (2015). Veto Meletusów. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 242-245). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

---------- (2015). Szturm Meletusów. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 246-253). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

WAGNER, MICHAŁ (1923). Kobieta w twórczości Zapolskiej. *Gazeta Bydgoska* (22), 2.

WIAT [POPŁAWSKI, JAN LUDWIG] (2015). Sztandar ze spódnicy. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 234-240). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

WŚCIEKLICA, WŁADYSŁAW (2015). Do światła! En Anna JANICKA, *SPRAWA ZAPOLSKIEJ. SKANDALE I POLEMIKI* (PÁGS. 254-260). BIAŁYSTOK: UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU.

---------- (2015). O prawdę. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (págs. 261-265). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

ZAPOLSKA, GABRIELA (1958). *Publicystyka. Vol 1.* Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

---------- (1959). *Publicystyka. Vol. 2*. Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

---------- (1962). *Publicystyka. Vol. 3*. Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

---------- (1958). *Dzieła wybrane, Vol. 13. Utwory dramatyczne*: *Kaśka Kariatyda, Żabusia, Małka Szwarcenkopf, Tamten*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

---------- (1958). *Dzieła wybrane, Vol. 15. Utwory dramatyczne: Ich czworo, Skiz, Panna Maliczewska, Kobieta bez skazy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

---------- (1970). *Listy, Vol. 1-2* Warszawa: Wydawnictwo PIW.

---------- (1986). *Moralność pani Dulskiej.* Wrocław: Ossolineum.

---------- (2015). List do redakcji *Kuriera codziennego*. En Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (pág. 241). Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.

5. Notas

[1] Nació «entre las grandes corrientes de la época», como observa el investigador polaco, Józef Rurawski (1981, pág. 14), quien precisa que «En la obra de la futura Gabriela Zapolska tuvieron que reflejarse por tanto los postulados [positivistas] del *work at the grass roots*, de la emancipación de las mujeres, de la igualdad de género, de la asimilación nacional y social, así como los del 'alma desnuda', la añoranza por el Nirvana y la Eternidad» (Rurawski, 1981, págs 14-15). En cuanto a las corrientes literarias y estéticas populares durante su vida, primero reinaba el positivismo, luego apareció el naturalismo que marcó su obra, y más tarde, el modernismo, cuyas premisas la escritora intenta asimismo seguir, sin mucho éxito.

[2] Fue actriz de este teatro durante tres años, desde el febrero de 1892. Su mayor éxito en el teatro de Antoine es el papel de la princesa Irène Danesco, en la obra de Louis Gramonte: *Simone*, estrenada el 28 de avril de 1892, que tuvo buena crítica, aunque se habló de «una actiz rusa» buena en el rol de la princesa rusa. Su carácter «exótico» parece ser entonces la razón del interés por parte del público francés (Rurawski, 1981, págs. 37-41). En 1895, poco antes de marcharse de París, Zapolska interpreta también en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, en obras: *Interior* de Maeterlinck y *El Pequeño Eyolf* de Ibsen. (Korzeniewska, «Prefacio» a *Publicystyka*, vol. 1, 1958, p. XXIX-LIV); véase también: Lorentowicz, „Zapolska w „Theatre libre»», en: Janicka 2015, págs 309-316.

[3] A pesar de haber probado tener amplios conocimientos y de destacar por una gran perspicacidad y precisión de juicio en materia de la pintura moderna, Zapolska se ve despreciada por los que le niegan, por ser mujer, el derecho a dedicarse a tal actividad. De la actividad de Zapolska como popularizadora de la pintura impresonista y neoimpresionista véase: Korzeniewska, «Prefacio» a *Publicystyka*, vol. 1, 1958, págs LIV-LXXI).

[4] Fue amiga íntima de Paul Sérusier, posimpresionista, que entre 1888 y1899 lidera también un grupo de artistas franceses llamados Los Nabis, que se ven particularmente preocupados por el color. Otros miembros del grupo fueron, entre otros, Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Pierre Bonnard o Maurice Denis. Zapolska frecuentaba y recibía en su piso (decorado por Sérusier) a numerosos artistas: pintores, literatos, gente de teatro implicados en crear el ambiénte intelectual y artístico de la época.

[5] El 26 de agosto de 1902 los periódicos de Cracovia informan de la matrícula a esta escuela (Rurawski, 1981, pág. 61). Se enseña en ella interpretación, pero también literatura, baíle, esgrima. Fueron alumnos de Zapolska Józef Węgrzyn y Maria Dulęba, actores que luego se convirtieron en grandes estrellas de las escenas polacas. (Rurawski, 1981, pág. 61). Sin embargo, ya en abril de 1903, Zapolska pierde el interés por la escuela. Ocurre por varias razones. En las cartas a su marido (pintor Stanisław Janowski que la ayuda con llevar la escuela que abrieron en su propio piso –él enseñaba el dibujo, indumentaria, preparaba decoraciones), la actriz y dramaturga se queja que enseñar a los futuros actores le cansa y decepciona. (Carta 2, pág. 23, en Rurawski, 1981, pág. 61); además, Zapolska tiene problemas, cada vez más graves, de salud y a partir de 1903 pasa varios meses en los balnearios. Encima, ese mismo año se separa de su marido con el que colaboraba en el proyecto (el que, por otro lado, tuvo, hay que decirlo, una buena acogida en Cracovia– a Zapolska se le asignó la concesión de dar 20 representaciones en Cracovia, Lvov y en provincia). Para más datos véase Rurawski, 1981, págs 61-63.

[6] Fue un éxito, artístico y económico, redondo y la animó a escribir obras teatrales destinadas especialmente para su compañía. Son *Ich czworo* (Ellos cuatro, 1907), una de sus mejores obras teatrales y *Skiz* (1907).

[7] Zapolska era asimismo divulgadora de las ideas del progreso social, los valores nacionales y sentimientos patrióticos en la época cuando Polonia, desaparecida del mapamundi, se hallaba dividida entre tres imperios: Rusia, Prusia y Áustria-Hungría.

[8] Influidas por las teorías de Zola, las novelas cortas de la escritora polaca están al mismo tiempo llenas de elementos de carácter romántico, a veces melodramático, y acusan una particular predilección de la autora por la belleza, la cual presenta como un elemento inherente de la vida humana. La anhelan hasta sus protagonistas campesinas, por lo que Zapolska se ve acusada de falta de verosimilitud de las posturas presentadas, inaceptable en el caso de las obras de una escritora vinculada al naturalismo. La belleza que anhelan e intentan experimentar las protagonistas de Zapolska propicia el despertar de su sensualidad. Las mujeres que protagonizan sus obras sienten y expresan el deseo carnal, y por esta vía se liberan y autodefinen como personas y mujeres.

[9] Antes, en 1881, publica el cuento *Jeden dzień z życia róży* (Un día de la vida de la rosa). Los primeros textos que escribió Zapolska en su juventud, serían los relatos: *Wyrobnicy pióra* (tal vez en 1876) y *Czarne rękawiczki*, publicados en 1890 bajo el seudónimo «Maria», en el volumen titulado: *Z dziejów boleści* (Rurawski, 1981, pág. 75).

[10] La escritora primero propone al autor del artículo acudir al juzgado de los compañeros escritores para que estos dieran su opinión sobre si se puede ver las novelas cortas de Zapolska como plagios de otras obras o no. Al quedar esta propuesta sin respuesta (la única reacción por parte del periódico *Prawda* es una corta nota, que publican, en la que se consta que Zapolska establece unos «procedimientos extraños» (Rurawski, pág. 89), igual que su protesta contra las acusaciones del plagio, publicadas ambas en el periódico *Świt* (Aurora), Zapolska acude al Tribunal de justicia presentando una denuncia contra el autor del artículo y el editor del periódico en el que salió. Para más datos veáse Rurawski, 1981, págs 83-92 y los textos citados al final del artículo (Obras citadas).

[11] Fue un conocido activista político de aquel entonces.

[12] Es un enemigo declarado de las mujeres–escritoras. La escritura femenina, la que menosprecia por definición, es para él «una insolencia de unas esclavas mimadas» (Wiech [Popławski], en Janicka, 2015, pág. 234).

[13] Se trata de dos novelas cortas: *Małaszka* y *Gdybyś ożyła*, las que Popławski presenta como «refundiciones» de otras obras (en el primer caso sería una obra rusa y en el segundo, una francesa) sugiriendo que se trata de un plagio (en el caso de *Gdybyś ożyła* lo dice casi literalmente), lo que, sin embargo, no es capaz de probar.

[14] En el objeto de una particular indignación del crítico se convirtió la novela corta titulada *Małaszka*. A su protagonista, una joven y muy sensual criada, amante de un conde, Zapolska le hace enseñar, de pequeña, unas rodillas desnudas, rojas y sucias y, siendo algo mayor, seducir al conde con sus apetitosos brazos y pechos que se insinuan debajo de su camizón.

[15] Se pusieron de su lado también unos de los antiguos colaboradores de Świętochowski, como Władysław Wścieklica, escandalizados por la conducta de los periodistas de *Prawda*.

[16] En caso de Zapolska se trataba de una crítica que pasaba por encima de las normas de decencia y discriminaba a la autora por ser esta una mujer. La escritora, con su posterior obra literaria, probó que no carecía ni talento ni creatividad.

[17] Precisamente de eso, es decir, de buscar hacerse famosa por medio de la denuncia contra alguien tan popular y estimado como en aquel tiempo fue Świętochowski (editor del periódico en el que apareció la reseña que la joven autora vio como ofensiva) que acusaron a Zapolska sus adversarios.

[18] K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków, 1999.

[19] K. Kłosińska, „Kobiety i przymus pisania» en: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece»*, Katowice 2006, págs 8-9. Todas las citas del polaco, que presento en este artículo, son de mi traducción.

[20] Si entendemos aquí como la emancipación «la liberación de todos los lazos que atan a un ser que quiere vivir la vida a la que tiene derecho», A. Tuszyńska, *Wiśniowska*, Warszawa, 1999, 114, en Janicka, 2015, pág. 123.

[21] En la carta del 6 de agosto de 1891 a Laurysiewicz, su amigo y amante, escribe: „[...] Tómate mi vida en tus manos y dale la dirección que quieras, como te gusta a ti (...) Si yo por fin pudiera descansar tranquila, como otras mujeres que se levantan cada día confiadas en que su día será tranquilo, feliz. Toda la vida de lucha, de trabajo, de tristeza». (Zapolska, Carta 130, pág. 210).

[22] D. Knysz –Rudzka, „Gabriela Zapolska– spotkania z naturalizmem», en: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, 115.

[23] Véase Las cartas a S. Laurysiewicz del 2 de octubre de 1891 y del 23 de febrero de 1892.

[24] El desencanto de este matrimonio lo expresa en el cuento *Na koniec sami* y en la novela *Z pamiętników młodej mężatki* (un esbozo novelesco), y también (probablemente) en la novela: *O czym się nawet myśleć nie chce*.

[25] Véase Las Cartas 45 y 76.

[26] Sirva de ejemplo para ilustrar cómo a un ser de género femenino se le niega, desde la pequeña, el derecho a expresarse con su propia, su auténtica voz, el caso de una niña a la que un cura le hace recitar el paternoster vigilando a que esta no omita ni una sola conjunción del texto original y cuando habla del Cielo se exprese «precisamente», sin «pecar» con unas «poetizaciones» a las que se muestra propensa. Zapolska denuncia de este modo una educación que mata toda la creatividad, el espíritu libre, y una verdadera, es decir, sincera fe, en nombre de la tradición y la fidelidad a la doctrina de la Iglesia (véase G. Zapolska, *Przedpiekle*, Kraków 1957 pág. 14 y s.).

[27] Un buen ejemplo trae aquí el artículo titulado «El baíle de unas locas en Salpêtrière»: G. Zapolska: «Listy paryskie II» [«Bal wariatek w Salpêtrière»], en: G. Zapolska, *Publicystyka*, vol. 2, 1959, págs 71-83. En cambio a las clases de baile Zapolska las ve como un adiestramiento «uno de los principales instrumentos en una escuela social de convenciones» (Janicka, 2015, pág. 194)._

[28] En cursiva en el texto original

[29] La traducción es mía.

[30] Espaciamiento en el texto original.

[31] A. Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, 1976.

[32] A. Rich lo llama *falsificación de la feminidad* (en Janicka, 2015, pág. 193).

[33] Véase G. Zapolska *O czym się nawet myśleć nie chce*, Kraków 1957; Sobre este motivo compárese.: R. Koziołek, *Ciało Sienkiewicza. Studium o płci i przemocy*, Katowice 2009.

[34] G. Zapolska, Przez moje okno... (Lalka) (1901) *Słowo Polskie* (195) 2-3, en Gabriela Zapolska, *Publicystyka* ..., vol. 3, 1962, págs 93-97.

[35] C. Walewska, Zapolska w stosunku do sprawy kobiet» (1910) *Bluszcz* (32) 343, véase Janicka, 2015, pág. 167.

[36] G. Zapolska, W królestwie strojów (1899) *Kurier Warszawski* (320) 153. En Gabriela Zapolska (1958) *Publicystyka*..., vol. 1, págs 144-155.

[37] El artículo: G. Zapolska, Portki ante portas! (1911) *Wiek Nowy* (2896) 2-4.

[38] Compárese Janicka, 2015, págs 173-174.

[39] Lo cuenta en: *Listy paryskie IV* [Wystawa L'art. de la Femme]..., en Gabriela Zapolska (1959) *Publicystyka*, vol. 2, págs 110-119.

[40] G. Zapolska, *Listy paryskie IV* [Wystawa L'art. de la Femme]..., en Gabriela Zapolska (1959) *Publicystyka*, vol. 2, págs 114-115 (110-119).

[41] G. Zapolska, *Listy paryskie IV* [Wystawa L'art. de la Femme]..., 1959, en Gabriela Zapolska (1959) *Publicystyka*, vol. 2, pág. 118.

[42] «estetyczne uczucie roztkliwionej w pięknie duszy», G. Zapolska, *Listy paryskie IV* [„Wystawa L'art. de la Femme»] en Gabriela Zapolska (1959) *Publicystyka*, vol. 2, pág. 112.

[43] «Hydra codzienności» es la expresión que Zapolska usa en el artículo: „Na czasie. 'Żenujące się społeczeństwo'», Gabriela Zapolska (1962) *Publicystyka*, vol. 3, págs 363-370 (367).

[44] El artículo: G. Zapolska, „Piękno w życiu kobiety» publicado en 1903 en *Nowe Słowo* (3) 49-53 y (4) 73-78 y en Gabriela Zapolska (1962) *Publicystyka*..., vol.3, págs 271-284.

[45] La búsqueda de la identidad femenina por medio de vivir conscientemente la belleza se ve aquí patrocinada por John Ruskin.

[46] El espaciamiento en el texto original.

[47] El artículo de Gabriela Zapolska titulado „Po roku – milczenia», publicado en *Nowy Wiek* en 1913 (págs 4-5).

[48] La declaración de Zapolska al respecto en el artículo «Paniom emancypantkom...», en Gabriela Zapolska (1958) *Publicystyka*, vol.. I, págs 60-68 (67).

[49] En una carta a Adam Wiślicki Zapolska censura un excesivo interés de las mujeres emancipadas por la formación universitaria, en su opinión, de una escasa utilidad vital si ellas no están al mismo tiempo preparadas para enfrentar los problemas de la vida real, los que no les ayudan a solucionar las teorías que les han enseñado en la universidad y pone como un ejemplo el caso de Karolina Schultz (Szulc) que a la edad de 22 años se doctoró en medicina y luego, tras haber abortado, pasó cinco meses en cama, en muy mal estado, no sabiendo cómo ayudarse a sí misma, con todos los diplomas que poseía, como observa maliciosamente Zapolska, quien habla también, generalizando, de estudiantes que pretenden ser feministas, pero se convierten, encantadas, en amantes del primer hombre que se les presente, para «acabar mal» (véase Janicka págs. 125 y 161 y las cartas de Zapolska 1970, págs 95 y 131).

[50] Los artículos de Zapolska: „W sprawie emancypacji (szkic)» en Gabriela Zapolska (1958) *Publicystyka*, vol. 2, págs. 49-59 y „Paniom emancypantkom ...odpowiedź» en el mismo volumen, págs 60-68.

[51] El artículo de Zapolska, „Codzienne braki» publicado en 1902 en *Nowe Słowo Polskie* (13) y en Gabriela Zapolska (1962) *Publicystyka*, vol. 3, págs 169-175.

ESTUDIO BIBLIOMÉTRICO CON ENFOQUE DE GÉNERO DEL TEATRO BUFO CUBANO

BIBLIOMETRIC STUDY WITH A GENDER APPROACH OF THE CUBAN BUFO THEATER

Mariney Rodríguez Zerqueraz
Universidad Nacional Autónoma de México, México
(mariajuliaenriqueztojo@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-7537-8217

Luis Ernesto Paz Enrique
Universidad Nacional Autónoma de México, México
(luisernestopazenrique@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-9214-3057

Gretel Álvarez Ledesma
Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Cuba
(gretela@uclv.cu)
https://orcid.org/0000-0001-8152-3310

Melissa Margarita Enriquez Roche
Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba
(meroche@uclv.cu)
https://orcid.org/0000-0001-6218-0279

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.09
ISSN 2444-3948

Resumen: El Teatro Bufo es un género de estilo mixto, satírico y musical emparentado con la zarzuela, el sainete, la parodia y el apropósito. Se desarrolló en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX y constituyen un capítulo muy personal de la vertiente costumbrista de la cultura cubana. En la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba) se encuentra una de las colecciones de libros raros y valiosos más importantes en Cuba: la Colección Coronado. En la misma se encuentra la Colección completa del Teatro Bufo Cubano, integrada por 551 obras. El análisis bibliométrico con enfoque de género permite caracterizar las problemáticas de género en el período en el que se desarrollaron estas obras. El enfoque de género presente en las obras responde a un período histórico concreto donde la sociedad patriarcal fue más influyente, fundamentalmente en la literatura y el teatro en particular.

Palabras Clave: teatro bufo, comedia, estudio de género, indicadores de género, Cuba.

Abstract: The Bufo Theater is a genre of mixed, satirical and musical style related to the zarzuela, the sainete, the parody and the purpose. It was developed in Cuba during the second half of the 19th century and constitutes a very personal chapter of the costumbrista aspect of Cuban culture. One of the most important collections of rare and valuable books in Cuba is located at the Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba): the Coronado Collection. In it is the complete Collection of the Cuban Bufo Theater, made up of 551 works. The bibliometric analysis with a gender approach allows characterizing the gender issues in the period in which these works were developed. The gender approach present in the works and that they respond to a specific historical period where patriarchal society was most influential, mainly in literature and theater in particular.

Key Words: bufo theater, comedy, gender study, gender indicators, Cuba.

Sumario: 1. Introducción. 2. Materiales y métodos. 3. Estudios bibliométricos con enfoque de género. 4. Análisis del Teatro Bufo Cubano desde una perspectiva de género. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. 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)

Mariney Rodríguez Zerqueraz. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Estudiante del Programa de Maestría en Bibliotecología y Estudios de la Información en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (México). Se ha especializado en el análisis documental, especialmente en textos de contenido artístico. Sus investigaciones se han enfocado a analizar obras dramáticas (tanto originales como complementarias.

Luis Ernesto Paz Enrique. Licenciado en Doctor en Ciencias Sociológicas. Estudiante del Programa de Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (área del conocimiento de Filosofía) de la Universidad Nacional Autónoma de México (México). Ha publicado un total de 105 artículos científicos en revistas arbitradas. Ha recibido el Premio de la Academia de Ciencias de Cuba y el Premio Latinoamericano sobre Acceso Abierto (coordinado por la UNESCO, AmeliCA, Redalyc y CLACSO).

Gretel Álvarez Ledesma. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Estudiante del Programa de Maestría en Bibliotecología y Ciencias de la Información en la Universidad de la Habana (Cuba). Es profesora Asistente del Departamento de Ciencias de la Información. Ha publicado varios libros y artículos científicos en el ámbito de los estudios de la información y la documentación científica.

Melissa Margarita Enriquez Roche. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la Habana (Cuba). Máster en Desarrollo Comunitario por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Es profesora Asistente del Departamento de Educación Artística de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas (Cuba). Ha publicado varios artículos en torno a las artes visuales y las dramáticas. Se ha especializado en el enfoque de género en estudios de arte.

1. Introducción

Los estudios de género tienen tres objetos de análisis fundamentales: 1) las asimetrías generadas entre hombres y mujeres, 2) la perspectiva feminista y el papel de la mujer en la sociedad y 3) identidad, orientación sexual y comunidad LGBTTTIQA+[1]. En el escenario actual el enfoque sobre las diferencias entre hombres y mujeres buscan la igualdad de derechos y oportunidades en diferentes ámbitos de la vida social (Ferrer y Bosch, 2019). El análisis de las relaciones socioculturales entre uno y otro sexo puede ser aplicado a cualquier objeto de investigación como las artes y de forma particular a la dramaturgia.

En la década del ochenta la categoría de género se incorporó a los estudios de la mujer. Esta perspectiva puso en tela de juicio los propios hallazgos teóricos y el discurso mismo de estos estudios. El problema no se relaciona solo con el hecho de que la mayoría de los investigadores o pensadores sean hombres, sino en que sean hombres y mujeres adiestrados en disciplinas que explican la realidad bajo modelos masculinos (Tubay, 2019).

La perspectiva del feminismo aportó una visión crítica patriarcado como sistema de poder. Al respecto Enriquez y González (2020) estiman que es una noción determinada de lo masculino asignada fundamentalmente a los hombres y su correspondiente supremacía, se basa en la servidumbre de la mujer y en una idea preconcebida de lo femenino. En el caso del arte el tratamiento de la imagen femenina está relacionado con la situación social de la mujer a lo largo de la historia, marcada por una cultura patriarcal.

Desde 1990 hasta la actualidad los estudios de género se han incrementado y no solo se analizan desde perspectivas sociales, psicológicas, antropológicas o culturales. Comienzan a cobrar interés por distintas instituciones y los sistemas de ciencia y tecnología, por lo que se han vuelto objeto de numerosos estudios bibliométricos (Navarro, Miquel y López, 2020). En este sentido las Ciencias de la Información tomaron el protagonismo en intentar reflejar la influencia de la perspectiva de género en la forma de hacer la ciencia y de este modo exponen en qué medida cada género favorece los resultados de la investigación.

En los últimos tiempos, con el advenimiento de la Sociedad de la Información, se identifica la necesidad de aprovechar al máximo el capital intelectual existente. Las temáticas relacionas al género han sido

introducidas en numerosos debates dentro de las diferentes comunidades científicas. Se han convertido en un tópico que cada vez se encuentra con más frecuencia en la literatura, en los debates y en la agenda de numerosas organizaciones internacionales (Oliveira, 2020).

Actualmente se hace indispensable la necesidad de mantener la equidad de género como forma de crear simetrías entre ambos sexos. Los estudios bibliométricos basados en indicadores de género permiten la realización de investigaciones con enfoque histórico cuyo centro es el reflejo de esta problemática. El objeto de análisis son fuentes de información y colecciones de documentos de una época determinada. El Teatro Bufo Cubano es reflejo de la cotidianidad isleña desde lo satírico, acompañado de una música que se afincaba en los ritmos cubanos. Autores de reconocido prestigio figuran en la nómina de quienes concibieron tales obras que, para mayor valor dentro de las profundas raíces de la cubanía, expresaron la defensa de la nación, de su dignidad, en diferentes contextos (Sotolongo y Jacomino, 2019).

El Teatro Bufo es un género de estilo mixto, satírico y musical emparentado con la zarzuela, el sainete, la parodia y el apropósito. Tuvo su precedencia en la opereta francesa, con raíces en las variantes humorísticas de la ópera italiana. Como todos los derivados del Teatro Bufo, los bufos cubanos solían ser piezas breves que no excedían los dos actos y que alternaban partes habladas con pasajes musicales de corte ligero y amable. El argumento burlesco y muchas veces poco estructurado, ridiculizaba mitos y temas polémicos. Se desarrollaron en Cuba durante el siglo XIX y constituyen un capítulo muy personal de la vertiente costumbrista de la cultura cubana (Hernández, 2019).

Estas piezas teatrales, en su mayoría inéditas, son portadoras de un exquisito conocimiento lingüístico y literario representativos de su época y contexto. El género teatral surge en el siglo XVIII en Italia, su expansión a por Europa ocurre a partir de la competencia generada con el género de ópera. A criterio de Blasco, Marín y Bueno (2020): los Bufos se instalan en París en 1827 donde se populariza el nombre y el género bufo a través de Jacques Offenbach[2] (1819-1880) con su Théâtre des Bouffes Parisiens en 1855. A partir de 1864 este género llega a Madrid y cuya difusión se le atribuye a Francisco Arderíus (1835-1886)[3]. Sobre esta personalidad se coincide en que fue un empresario y actor de comedias con caracterizaciones extravagantes (Valdés, 2018). Arderíus tiene un papel determinante en lo que conocemos como industrial moderna de

los espectáculos, aspecto que desarrolló en España a partir del uso de diversos formatos publicitarios: carteles, promoción en la prensa y una editorial donde publicó su Repertorio de los Bufos (Márquez, 2021).

La aparición de esta forma de teatro popular en la escena cubana data del 31 de mayo de 1868 con la apertura de los bufos habaneros, en un ámbito escénico dominado hasta entonces por la zarzuela española, la ópera italiana y el drama posromántico. Esta fecha marcará además el nacimiento del teatro cubano. Lo anterior tuvo lugar en el teatro Villanueva donde debutaron, entre otras obras *Los negros catedráticos*. El estreno de estas piezas constituyó un elemento crucial en el proceso de formación de la nacionalidad cubana.

Este género teatral estuvo inundado de los temas más notorios de la sociedad muy bien acogidos por el público. Tuvo mayor popularidad en las clases más bajas que sentían un profundo arraigo con los temas que allí se reflejaban. También el rechazo de aquellos que se inclinaban por el repertorio clásico y repudiaban la estética popular se hizo sentir. Con la creación del Teatro Bufo quedan descubiertos los temas más delicados de la época tras la necesidad de incorporar a escena las características de los sujetos sociales y la comunicación con las masas populares (García, 2019). Sobre una de sus características Leal (1980) establece que:

> el bufo se adueñó de los escenarios, y sus autores lograron imponer su gusto sobre lo extranjero. Pero tuvieron que pagar un alto precio: la imagen nacional fue distorsionada, disminuida y encerrada en una visión populachera (pág. 65).

Este teatro existió en Cuba entre 1868 y 1898 como una articulación del nacimiento del criollo cubano y su nueva ideología. En esta época fueron exitosas las obras de Enrique Guerrero, «a quien llamaron con justeza el genio de la guaracha» (Robreño, 1961, pág. 28). Algunas de sus composiciones más conocidas son Las plumas de tu sombrero y La Belén, donde hay presencia de vocablos del abakuá[4] (fambá, muruá) como claro ejemplo de cubanización y se invita a la prieta (la mulata) a gozar.

El género bufo despertó la identidad y conciencia de la nacionalidad, anterior a 1868 Cuba era conocida como la siempre fiel (a la metrópoli española), por lo que se planteó que el género teatral debía desaparecer (Leal, 1975; Molina, 1990). De esa forma aconteció su desaparición tras

lo que se conoce como los Sucesos del Teatro Villanueva donde el 22 de enero de 1869 dicho teatro presentó una compañía de Bufos que terminó atacada por el Cuerpo de Voluntarios españoles. En el teatro se presentaba la Orquesta Flor de Cuba, que ofreció una función donde asistieron varios simpatizantes del movimiento independentista cubano. Acontecía que a penas cien días atrás había iniciado lo que posteriormente de conocería como la Guerra de los Diez Años, primer enfrentamiento bélico contra el dominio colonial español.

Sobre este particular varios autores establecen que el objetivo de la función era recaudar fondos para apoyar la lucha independentista de los cubanos (Leal, 2004; Muñiz, 2008). Al culminar la obra se escucharon proclamas independentistas como Viva Cuba Libre y Viva Céspedes[5] como muestra de simpatía a la causa. En consecuencia, el Cuerpo de Voluntarios que se encontraban cerca del lugar comenzaron a disparar y se realizó una cacería de brujas y ajusticiamiento de los presentes. Días después se continuaron realizando detenciones y registros, entre los que figuró Rafael María de Mendive, maestro de José Martí. Posteriormente el teatro bufo es prácticamente suprimido hasta 1879 cuando termina la Guerra de los Diez Años y la creación de la compañía de Miguel Salas.

El género bufo está caracterizado por representaciones públicas de artistas blancos que se pintaban de negro para hacer referencia a los sentimientos de anticolonialismo y nacionalismo que se encontraban en revolución en esa época. Sus años más productivos fueron 1891 y 1892 caracterizados por un auge en la cultura cubana debido al desarrollo del drama, la tragedia, la zarzuela, la sátira y el juguete cómico. Los autores más representativos fueron: Alfredo H. Piloto, Manuel Pérez, Ramón Piña, Santiago Pita, Martín Pizarro, José de Po, Alejandro de Pozo, José María de Quintana, Agustín Rodríguez y Ramón Rodríguez Correa (Bajini, 2019).

Los creadores bufos lejos de imitar la escena española en cuanto a trama y expresiones del lenguaje, dan a este teatro un sello netamente cubano. Gracias a los bufos, los tipos sociales son representados en un mismo nivel de igualdad. Son personajes con conflictos que reflejan la realidad del contexto cubano y el sentimiento de independencia y libertad. Los personajes lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable y los prejuicios recaían sobre el sector más bajo. A pesar de los aspectos mencionados el teatro bufo se

convirtió en uno de los más aclamados en la escena cubana por encima de la zarzuela española y la ópera italiana. Lo anterior estuvo determinado por el uso de la actitud picaresca que cada actor le atribuyó a cada una de sus representaciones (Gallardo, 2018).

En la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (UCLV) se encuentra una de las colecciones de libros raros y valiosos más importantes en Cuba: la Colección Coronado. La colección atesora los más importantes libros cubanos y valiosas obras extranjeras: folletos, periódicos, revistas, documentos y manuscritos, de los cubanos más representativos del siglo XIX (González, Céspedes, Díaz y Leyva, 2020). En la colección están representadas todas las obras del teatro cubano. En la Sala Coronado se encuentran diversas colecciones, entre ellas: cartografía, fotografía, manuscritos, publicaciones seriadas, libros, folletos, cartas, grabados, aparece también la colección facticia y la colección personal de Francisco de Paula Coronado.

La colección Coronado es un conjunto documental archivado por más de sesenta años. Tiene singularidades desde el punto de vista temático, bibliológico e histórico, que permite mostrar a la comunidad académica una variedad de documentos generados desde el siglo XV hasta la primera mitad del XX. Cada ejemplar tiene valor documental primario al brindar información única y valiosa por su fecha de publicación o confección, las características de su encuadernación, su portada, su impresor, el autor y el tema que aborda. Lo anterior permite caracterizar una época concreta a través del legado histórico cultural que brinda la Colección con obras únicas, algunas incluso inéditas. En ella se encuentra la Colección completa del Teatro Bufo Cubano que está integrada por 551 obras, de ellas 175 son originales: 412 son libros y 139 manuscritos.

A partir de los aspectos mencionados se hace pertinente la realización de un estudio bibliométrico con enfoque de género al Teatro Bufo Cubano para visualizar las problemáticas de género en el período en el que se desarrollaron estas obras. Se trata de caracterizar el enfoque de género presente en las obras y que responden a un período histórico concreto donde la sociedad patriarcal fue más influyente, fundamentalmente en la literatura y el teatro en particular. Se planteó como objetivo del estudio caracterizar el Teatro Bufo de la Colección Coronado desde una perspectiva bibliométrica de género.

La presente propuesta parte de la necesidad de identificar las problemáticas presentes en la creación teatral atendiendo al género y su configuración de las prácticas artísticas. Es un estudio teatrológico orientado a enriquecer y profundizar en las contradicciones de la convergencia entre hombres y mujeres, lo masculino y femenino, en el entramado del teatro bufo cubano. También se pretende promocionar y dar a conocer la Colección completa del Teatro Bufo Cubano que se encuentra dentro de la Colección Coronado, misma que ha sido poco estudiada y difundida como parte del patrimonio cultural de la nación cubana.

2. Materiales y métodos

La investigación que se presenta tiene un enfoque mixto predominante cuantitativo fundamentado en la recolección y análisis de datos para resolver el problema planteado. Se puede clasificar como un estudio descriptivo, no experimental y longitudinal. Se tomó como criterio de exclusión la duplicidad de fuentes que en ocasiones aparecían en diversas ediciones. Para la obtención de resultados se emplearon métodos en los niveles teórico y empírico. En el nivel teórico se utilizó el histórico – lógico, inductivo – deductivo y analítico – sintético. En el nivel empírico se empleó el análisis documental y método bibliométrico.

Los pasos seguidos para el desarrollo del método bibliométrico fueron:

- Fuentes de Información: se utilizó como fuente de información primaria todos los libros y manuscritos del fondo Teatro Bufo de la Colección Coronado.
- Confección de la base de datos: se creó una base de datos a partir del uso del gestor bibliográfico EndNote versión X7 donde se registraron 551 documentos, de ellos 412 libros y 139 manuscritos del fondo Teatro Bufo de la Colección Coronado de la UCLV.
- Selección de la muestra: se corresponde con las obras de Teatro Bufo Cubano realizadas durante el siglo XIX.
- Procesamiento y normalización de los datos: durante el procesamiento constituyó una limitación el desconocimiento del género de algunos personajes en las obras teatrales, no se distinguen claramente, así como la cantidad exacta de los mismos. Este aspecto se evidencia en las siguientes frases y palabras que aparecen en

el contenido de la presentación de las obras: transeúntes, guaracheros, soldados, coro de ambos sexos, pregoneros, ayudantes, convidados, varios músicos, caballeros, mozos, guerreros, nobleza del pueblo, criados, individuos del pueblo, diputados, oficiales, varias niñas, salvaguardias, soldados cubanos, rancheros cubanos. En los casos mencionados se identificó la presencia de personajes de ambos sexos. También se evidenció lo anterior con algunos apellidos como: Velasco, Hernández, González, Rodríguez, Marrero, Pedregal. Se desconoce el género de algunos actores, pues solo se encuentra el apellido, además en muchas obras no se especifica el reparto. En estos casos se trató de localizar información en reseñas de prensa que mencionaran información de los actores / actrices que participaron en estos montajes, pero en muchos casos no se pudo recuperar información relevante. El procesamiento de los datos para el cálculo de los indicadores y la posterior representación de la información se realizó mediante el programa Microsoft Excel del paquete Microsoft Office.

- Organización de la información: la base de datos se organizó a partir de los aspectos que se analizaban en las obras: nombres y apellidos de los autores, título de la obra, año de publicación, lugar de publicación, imprenta, páginas, personajes de las obras, actores de las obras, género de los personajes de las obras, género de los actores de las obras y temáticas.
- Indicadores bibliométricos: para el análisis de los resultados se identificó los principales elementos característicos de cada obra, tales como: personajes actores, autores y títulos, agrupándolos en las siguientes categorías: 1) femenino, 2) masculino, 2) femenino y masculino (FM) y 4) indeterminado. Las dimensiones para el análisis fueron: año, género, autor, título, actores y personajes. Los indicadores empleados se observan en la Tabla 1.

Indicadores	Variables	Definición conceptual y matemática
Número de documentos (Ndoc)	Años	Cantidad de obras publicadas. El indicador se calcula por año para representar el marco temporal que abarca la colección. $Ndoc = doc1 + doc2 + \cdots docn$ Se analizó en todo el período de años que abarca la colección.
Porcentaje de documentos firmados por hombres (%Ndoch)	Autor Personajes Actores	Por ciento que representa la cantidad de obras realizadas solo por hombres. $\%Ndoch(i) = \left(\frac{Ndoch(i)}{\sum Ndoc}\right) * 100$ Ndoch: es la cantidad de documentos donde solo intervinieron hombres, i: es la colección que se analiza.
Porcentaje de documentos firmados por mujer (%Ndocm)	Autor Personajes Actores	Por ciento que representa la cantidad de obras realizados solo por mujeres. $\%Ndocm(i) = \left(\frac{Ndocm(i)}{\sum Ndoc}\right) * 100$ Ndocm: es la cantidad de documentos donde solo intervinieron mujeres, i: es la colección que se analiza.
Género de los personajes	Personaje	Total de personajes que pertenecen a uno u otro género.
Género de los actores	Actores	Total de actores que pertenecen a uno u otro género.
Género del título en los documentos	Título	Total de títulos que pertenecen a uno u otro género. $IP(i) = \left(\frac{Ndoc(i)}{Ta}\right) * 100$ i: es el género que se identifica desde la estructura gramatical del título.

Índice de distribución (ID)	Actores Personajes	Permite calcular la diferencia entre los dos sexos dentro de una misma categoría. $ID_M = \frac{M(i)}{H(i)+M(i)}$ $ID_H = \frac{H(i)}{H(i)+M(i)}$ i: es la colección que se analiza.
Índice de feminización (IF):	Actores Personajes	Permite calcular la representación de mujeres con respecto a los hombres en una categoría determinada. Donde sí IF < 1 hay una infra representación de las mujeres; si IF > 1 Hay una situación de feminización y si IF = 1 hay equidad. $IF = \frac{M(i)}{H(i)}$ i: Colección que se analiza
Índice de concentración (IC)	Autores	Permite reflejar el porcentaje de individuos que presentan una determinada característica de estudio en relación con su grupo sexual o el porcentaje intrasexo a partir de cada uno de los sexos por separado. $IC_m = \frac{M(i)}{M}$ $IC_m = \frac{H(i)}{H}$ H(i) y M(i): es el número de mujeres y hombres que presenta la característica (i) de estudio. H y M: Total de individuos de cada grupo sexual. (i): Comedia. Se selecciona este género por ser la más representativo dentro de la colección.

Red de coactuación	Actores	Red de actores en el conjunto de obras. Representa el grado de la relación de género entre los actores. Para la elaboración de la red se tuvo en cuenta el número de participación de los actores en las obras (se representa en el tamaño del nodo), así como la relación que existe entre ellos (se manifiesta en el grosor de las aristas). Para la obtención de la red se empleó la herramienta Gephi 0.8.2.

Tabla 1. Definición de indicadores para caracterizar el enfoque de género dentro del Teatro Bufo Cubano (fuente: elaboración propia)

Las técnicas que facilitan la recogida de información son la revisión de documentos y el análisis de redes sociales.

3. Estudios bibliométricos con enfoque de género

Los estudios bibliométricos se definen como la aplicación de métodos y modelos matemáticos y estadísticos al estudio de la actividad bibliográfica y al análisis de los registros que se producen en ella. Permiten determinar las tendencias que se manifiestan en la producción y comunicación científica y en el flujo de información documental. Lo anterior contribuye a la formulación de estudios históricos, sociológicos o prácticos enfocados para la toma de decisiones (Alhuay y Pacheco, 2017; Olmedilla, Abenza, Serrano, Muñoz, García y Ortega, 2017).

Los estudios bibliométricos con enfoque de género no son predominantes en la literatura científica publicada (Baró, y Santana, 2019; Castro, 2018). Existe una gran dificultad en la determinación de los indicadores para su realización, pues se encuentran bases de datos con errores en la información referente al nombre de los autores o incompletas. También existe más de una entrada para el mismo autor, se indizan solo la inicial del nombre de los autores, por lo que se hace imposible la distinción de género (Luna y Luna, 2018).

Los indicadores de género tienen la función de señalar cambios sociales a lo largo del tiempo en términos de relaciones de género. Su utilidad se centra en la habilidad de señalar los cambios en el estatus y rol

de las mujeres y los hombres en distintos momentos del tiempo. Permite medir si la igualdad de oportunidades es alcanzada a través de las acciones planificadas (Giner, López, Zabaleta, Pons, Morros y Gómez, 2019). Los indicadores de género permiten ver en qué medida los hombres y las mujeres participan en proyectos y la ausencia en los mismos. Si son tomadas en cuenta sus necesidades o no, si se discriminan los sexos, además de intentar ver si un proyecto o programa afecta a los roles de género y si son cambiantes con el tiempo. Los criterios de selección de indicadores bibliométricos de género a criterio de Klappenbach (2017) son:

1. Estar desagregados por sexo
2. Realizarse de forma consensuada
3. Ser fáciles de utilizar
4. Estar claramente definidos
5. Combinar indicadores cuantitativos y cualitativos
6. Tener un número reducido para la síntesis
7. Visibilizar avances de las necesidades de género
8. Ser comparables en el tiempo

Existe en la literatura una amplia tipología de indicadores bibliométricos de género, dentro de los más empleados, a criterio de Morales, Ortega, Conesa y Ruiz (2017) se encuentran:

- Índice de concentración.
- Índice de distribución.
- Brecha de género.
- Índice de feminización.
- Indicadores de colaboración.
- Tasa de diversidad de género de dominio.
- Ratio de afinidad intergénero.

El uso de indicadores tradicionales desagregados por sexo puede mostrar algunas situaciones desiguales entre hombres y mujeres sin embargo no garantiza que se muestre la realidad compleja que sitúa a ambos sexos en posiciones desiguales (Herrera y Heras, 2020).

4. Análisis del Teatro Bufo Cubano desde una perspectiva de género

La productividad por obras se agrupó en períodos de 10 años para facilitar su análisis (ver Figura 1). Puede apreciarse que a partir de 1831 hasta 1900 existe un aumento en las obras de Teatro Bufo, este período fue el de mayor productividad con un 25,4% como consecuencia del proceso de formación de la nación y la nacionalidad cubana. El Bufo era una forma de expresar las ideas y crítica social en sociedad criolla, a favor de la identidad nacional y la independencia. Se utilizó como forma de lucha y aparato ideológico contra el dominio colonial español.

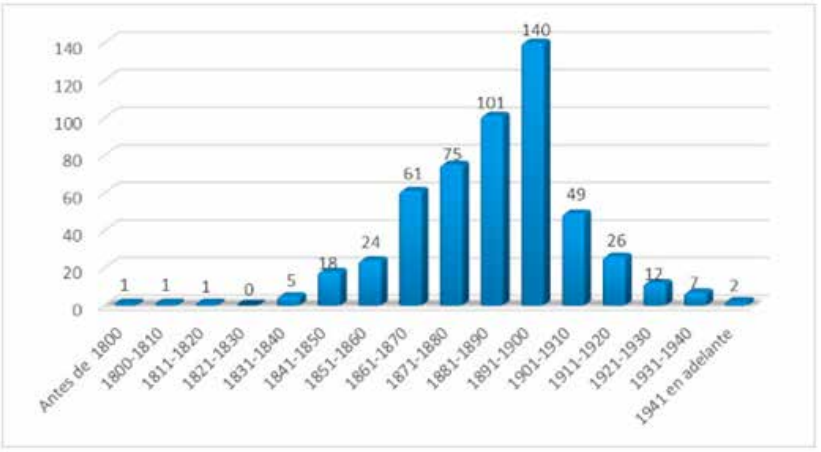


Figura 1. Productividad de obras teatrales por años
(fuente: elaboración propia)

Durante la introducción del presente estudio se ha defendido la postura que la iniciación del teatro bufo en Cuba data de 1868, año que además inician las luchas contra el dominio colonial español; sin embargo, con anterioridad se redactaron obras que por sus características pueden clasificarse en este género. A criterio de Chouciño (2014): durante la primera mitad del siglo XVIII se redacta la primera composición reconocido como iniciador de la dramaturgia cubana: *El príncipe jardinero* o *Fingido Cloridano*, del habanero don Santiago de Pita. Esta obra muestra rasgos del cubanismo en el plano de la construcción argumental como

el doble sentido, el choteo criollo y se muestran personajes de condición más humilde.

La representación de los bufos de 1968 es de un gran sentimiento popular. Tiene una dimensión local, de pequeñez, choteo y mestizaje que en ese contexto socio histórico se traduce en identidad cubana, más por rechazo que por aceptación plena. Sobre este particular Leal (1975) establece están «...marginados de la historia, lejos de agigantar la imagen del país, la reducen a la pequeña dimensión en que se movían, nutriéndola de un gusto y sensibilidad vernácula» (pág. 18).

El bufo favoreció que los tipos vernáculos tomaran protagonismo en la escena donde los personajes no manifestaban diferencias raciales (desapareciendo el orden esclavista dentro de la escena) y el negro constituía algo exótico y bufonesco. Los bufos era artistas pobres que «conviven con negros libres, artesanos, críticos, destructores del ambiente operativo y romántico de los grandes salones» (Muñiz, 2008, pág. 22). Forjaron una construcción amulatada que condujo a una ideología populista en oposición a lo culto: la ópera y el círculo cerrado de los privilegiados en el acceso a la cultura.

El devenir histórico del teatro bufo en Cuba abarca el siglo XIX y principios del XX. En las décadas del 30, el 40 y el 50 proliferaron en la Cuba decimonónica los géneros de la comedia y su variante en un acto, el sainete. Los mismos allanaron el camino para la consolidación en la escena teatral de la isla en 1868 de los Bufos Habaneros. Los elementos musicales, lexicales y costumbristas que caracterizaron a este tipo de espectáculo fueron capaces de captar la identidad criolla. Por este motivo el bufo se convirtió en la expresión nacional más acabada de un teatro nacional cubano en el siglo XIX (Mendieta, 2001). El gracejo popular distintivo de los bufos se alió a la recién comenzada causa independentista que motivó su prohibición en la isla por parte de las autoridades españolas hasta 1877 en vísperas del Pacto del Zanjón. En 1879 el género retornó a la escena cubana gracias a la creación de la compañía Los Bufos de Salas.

En las próximas décadas se sucedió un aumento exponencial de las obras en la isla, con la emergencia de nuevos autores como Olallo Díaz y Sarachaga. En este período se cristalizó un movimiento colectivo que en su mayoría proclamaba la diferenciación con la metrópoli y la defensa de lo criollo y lo mestizo. En la década del 90 y sobre todo tras la retirada definitiva de las tropas españolas en 1898 los escenarios cubanos se

llenaron de patriotismo y los bufos desarrollaron una exitosa temporada con temáticas asociadas a la independencia y al valor de los cubanos en la gesta del 95 (Martiatu, 2008).

Tras la ocupación norteamericana y la posterior instauración de la República de Cuba el teatro bufo comenzó a decaer y en los primeros años del siglo XX evolucionó hacia el teatro alhambresco (denominado así por el teatro Alhambra, inaugurado en 1900 y desaparecido en la década de 1930). Las sedes principales del bufo fueron los teatros Alhambra y Martí en la Habana, dignos ejemplos de lo que se conoce como teatro vernáculo cubano que refinó y optimizó muchos de los mecanismos y estructuras comunicativas del bufo para adentrarse en temas de actualidad del momento. La inestabilidad económica y sociopolítica de la isla legó un ambiente desfavorable para la escena teatral en el país. De este modo se crearon «guarachas, rumbas, canciones... del ingenio de compositores tan importantes como Jorge Ánckermann, quien fuera director musical del Teatro Alhambra hasta su desaparición» (Mendieta, 2021, pág. 523).

Estas constituyeron las últimas páginas para el teatro bufo en Cuba dentro de los espacios tradicionales en descenso en las décadas del 20, el 30 y el 40 para dar paso a otros géneros como el teatro lírico y el teatro de vanguardia. Con posterioridad se realizaron representaciones en circos ambulantes y teatros de provincias del interior del país. El género bufo migró a otros escenarios como la radio, la televisión y el cine.

Esta transformación favoreció que los personajes del negrito, gallego y la mulata se visualizaran en los medios. Chicharito y Sopeira —Garrido y Piñeiro— fueron la pareja más famosa de gallego y negrito en interpretaciones realizadas para la radio y la televisión cubanas en la década de 1950. En la televisión destacó el programa San Nicolás del Peladero que estuvo al aire entre 19 de diciembre de 1963 y el 23 de diciembre de 1983. Este programa contó con personajes bufos como la Señora Alcaldesa, el Doctor Chapotín, el guapo del pueblo y Cheo Malanga (Valencia, 2018).

En la radio el mayor éxito de lo que puede considerarse entre este tipo de géneros se encuentra el programa *Alegrías de Sobremesa* (fundado inicialmente en 1963 y refundado en 1965) por la emisora de Radio Progreso. Su guionista fue Alberto Luberta y los actores más conocidos fueron Aurora Basnuevo y Mario Limonta. Luego de muchos años al aire

se decidió transmitir una versión animada de este programa de radio, misma que se puede visualizar actualmente en la televisión cubana.

En el cine destacó el filme *La bella del Alhambra* que se basó en la novela Canción de Rachel de Miguel Barnet. El largometraje dirigido por Enrique Pineda Barnet es considerado uno de los mejores realizados en Cuba. Los personajes y escenas aludidas son del teatro bufo, sin embargo, entre las críticas realizadas se evidencia un exceso de personajes que aluden a la vulgaridad y a doble sentido reiterado. El filme recibió el Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España en 1990. También se evidencian representaciones de teatro bufo en el filme *José Martí: el ojo del canario* de 2011 donde en una actuación teatral se llama a realizar un grito de Cuba Libre aludiendo a los Sucesos del Teatro Villanueva.

La Tabla 2 refleja los 10 autores más productivos del Teatro Bufo. Augusto E. Madan y García, posee 30 composiciones (5,4%). En general las publicaciones de estos 10 autores suman un total de 130 obras, las cuales representan un 23,6% de todas las publicaciones de la muestra.

Autores	Número de documentos
Madan y García, Augusto E	30
Quintana, José María de	22
Díaz González, Olallo	19
Zafra, Antonio Enrique de	13
Sarachaga, Ignacio	9
Fernández, Francisco	8
Mellado y Montaña, Manuel	8
Nuza, José Guillermo	8
Barreiro, José R	7
Balmaseda, Francisco Javier	6

Tabla 2. Productividad de autores en relación con las obras del Teatro Bufo Cubano (fuente: elaboración propia)

Augusto Eduardo Madan y García constituye un dramaturgo cubano que produjo gran número de piezas de teatro de contenido bufonesco o de carácter histórico. Entre sus obras se encuentran: 1) *El capitán centellas*, 2) *Galileo*, 3) *Cleopatra*, 4) *Consecuencias de un matrimonio*, 5) *Cuerpo y alma*, entre otras. Todas sus obras se enfocaban en cultivar la zarzuela y el juguete lírico. Este autor destacó por sus sonetos: 1) *Ripios ratoniles*, 2) *¡Cómo comes!*, 3) *Contra el histérico*, 4) *Soneto chino*, 5) *Soneto sueco*, 6) *Soneto hebreo*, 7) *Soneto persa*, 8) *Soneto turco* y 9) *Soneto ruso*; estas obras eran pequeñas representaciones teatrales que eran dramatizadas fundamentalmente en monólogos y entre otras obras.

Dentro de los escritores de este género dramático Ignacio Sarachaga es considerado el más importante. El autor destacó por la cantidad de obras producidas la calidad de estas. Entre los iniciadores de los Bufos Habaneros se identificó a Fernández Vilarós y Olallo Díaz. La obra del autor José María de Quintana se caracterizó por la representación de la mulata cubana. Su composición más conocida fue *La mulata de rango* en 1885 que fue un disparate cómico-lírico en dos actos y en prosa.

Olallo Díaz González fue reconocido por sus obras *Los detallistas* y *Los efectos del billete*, ambas con un alto sentido del humor. En el caso de Cubanos y Americanos o Viva la Independencia hay una clara visión nacionalista de ansias de libertad para la nación. En esta obra se personifica Cuba como una joven adolorida y enferma como consecuencia de los horrores de la reconcentración de Weyler[6] (Mazorra, 2021).

En todos los casos se evidenció la casi total ausencia de mujeres autoras. Este hecho tiene su base en la sistemática invisibilización de la que ha sido objeto la mujer en la esfera pública, producto de los esquemas de dominación inherentes a las sociedades patriarcales. En el panorama cultural esta realidad se ha materializado en todas las manifestaciones artísticas. Los aportes de las mujeres han sido relegados y condenados al anonimato o al rol de actriz en detrimento de las contribuciones realizados por los hombres en materia de autoría.

Ello se ha puesto de manifiesto en la historia del teatro occidental y por extensión en el latinoamericano, pues solo se hace referencia al desempeño masculino, mientras que a la mujer se le negó su rol como dramaturga o escritora (Segura, 2019). Hasta la llegada de la segunda mitad del siglo XX la mujer se mantuvo casi invariablemente como inspiración y tema para el arte, pero en escasas ocasiones creadora. Aunque contara con aptitudes para la creación fue separada por tradiciones

y educación de la producción artística en consecuencia al origen eminentemente social de las diferencias entre mujeres y hombres en lo relativo al oficio del arte (Enriquez y González, 2020).

Lo anterior no aplicó al rol de actriz, las mujeres del llamado teatro de verso como del teatro cantado tuvieron un reconocimiento público relevante en el XIX. Las compañías anunciaban como uno de sus atractivos la presencia de determinadas actrices para generar interés en la audiencia (Boudet, 2011; Boudet, 2017). Este fue el papel que le proporcionó gran éxito a las mujeres dentro del género en Cuba, esto se reflejó en la prensa de la época, contratos, salarios y los papeles que interpretaban. Los diarios dedicaban apartados a los papeles interpretados por las actrices, por lo general con palabras de elogio y admiración (Boudet, 1999). Lo anterior no es algo particular de este género en Cuba, también sucedió en el teatro español tal como se refleja en el estudio de Soria (2021) al analizar la trayectoria de Concepción Rodríguez y Matilde Díez entre los años 1800 a 1836.

En el caso cubano las condiciones de la mujer en el campo artístico durante el siglo XIX fueron similares a las del escenario internacional. Solo las actrices alcanzaron reconocimiento y prestigio social. Su espacio en la vida pública era casi nulo, generalmente asociado a la elaboración y envase de cigarros. Son escasas las figuras que destacaron en el panorama literario y teatral, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, que además se acercó a la temática de lo femenino.

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX la mujer profesional se involucró tímidamente al entramado social cubano y comenzarían las primeras búsquedas de una educación para las mujeres en temas de derechos y sufragio. En los años 20 y 30 del siglo pasado la mujer cubana comenzó a defender un grupo importante de conquistas en lo político y lo social que se corresponden con la entrada de la modernidad en el escenario cubano (Martínez, 2008). La participación en las artes fue mucho mayor, fundamentalmente en su rol de actriz y tras el fervor de alcanzar la categoría de vedette y con ello reconocimiento nacional e internacional. Sobre el rol de dramaturga la mujer prácticamente no participó.

El análisis de la base de datos reveló que existe una totalidad de 281 autores, de ellos 276 son hombres (98,2%) y solo cinco mujeres (1,8%). Las mujeres representadas fueron:

1. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la obra: *La hija de las flores* o *Todos están locos*
2. María Teresa Cruz Muñoz y la comedia: *Simpatía y antipatía*
3. Isabel Esperanza Betancourt con dos obras: *Demasiado bella* y *Dos Vidas*
4. Dolores Salvado Moreno con *El Huraño*
5. Catalina Rodríguez de Morales con la comedia de costumbres *Hijo único*

Gertrudis Gómez de Avellaneda destaca dentro de la cultura cubana por ser una de las más grandes escritoras de poesía y narrativa del romanticismo hispanoamericano. El tratamiento que dio a sus personajes femeninos la convirtieron en una de las precursoras del feminismo moderno. A criterio de Burguera (2017): la autoría de Avellaneda, por tanto, disolvía las distinciones de género respecto a su capacidad intelectual y creativa, que era masculina y femenina al tiempo. A lo largo de su vida, vivida como auténtica celebridad construida desde el interior de las culturas políticas liberales de las décadas centrales del siglo, exploró y negoció consigo misma y con su entorno los significados de una feminidad y nacionalidad desbordantes. Vivió y escribió desde el interior de un contexto discursivo organizado en torno a la extraordinariamente poderosa, pero intrínsecamente inestable y diversa, noción de la complementariedad de los sexos y de la nación (imperial) española.

Destacó la autoría de Isabel Esperanza Betancourt, poetisa camagüeyana. Su labor estuvo encaminada a destacar el papel de la mujer en su tierra natal. Gracias a su gestión quedó constituida en 1920 la Asociación Femenina de Camagüey. Es notorio el resultado alcanzado por esta artista que fuera de la capital logró el reconocimiento por varias de sus obras. Resultó curiosa la obra de María Teresa de la Cruz Muñoz debido a que están firmadas bajo el pseudónimo de Yara. Esta autora, poetisa, dramaturga y periodista hispano – cubana, nació en Madruga (La Habana) en 1835. Muchas de sus obras fueron interpretadas posteriormente en la radio de en México y otras naciones hispanohablantes. Su obra más conocida fue *Cuando se quiere de veras*.

Sobre el género de los personajes del total de 2141, 1315 (61%) son de género masculino y 699 (33%) femenino. En las distintas obras existe un total de 663 actores, de ellos 230 (35%) representan al género femenino y 413 (62%) al masculino. No se pudo determinar el género de

20 actores (3%), pues solo se encontraba de ellos el dato apellido y en la prensa no pudo recuperarse información relevante al respecto. Los datos reflejan una mayor representación de personajes masculinos. Se evidencia también la discriminación en cuanto al papel que desempeña la mujer pues solo se habla de ellas en representación de esclavas, mulatas, negras, mozas, monjas y criadas.

En 25 obras la mujer desempeña el rol de doña, y en solo seis el personaje de marquesa. Este análisis permite aludir que el Teatro Bufo colocó en escena a personajes femeninos marginados en su contexto histórico social. Sin duda ello respondió a la condición de subalternidad que experimentó la mujer en los siglos XIX y XX en la isla. Como se apuntaba con anterioridad las mujeres se veían relegadas del espacio público a la vida privada del hogar. Por consiguiente, sus roles en la vida social estaban atados a los papeles de servidumbre. Es importante señalar la existencia de la esclavitud, por lo que las esclavas y sobre todo las mulatas libres materializaban arquetipos sobreexplotados en el teatro bufo que aumentaban los tonos picarescos de las piezas al representarlas como objeto de deseo.

Acontece diferente con el género masculino. Se puede resaltar que los hombres presentan una mayor jerarquía, pues encarnan papeles como: emperador, cónsul, capitán, general, sargento, conde, cardenal. Los personajes en estas obras teatrales bufas lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable, los prejuicios y diferencias económicas recaían sobre el sector más bajo y el desarrollo intelectual los golpeaba en gran magnitud (Yera, 2014). Esto era reflejo directo de la lógica en la que funcionaba la sociedad cubana en esos años, sin embargo se observa una fuerte intención de superación dentro de las obras de las diferentes formas de discriminación.

Es evidente que en sentido general en los personajes masculinos recaía la centralidad de los argumentos desde la representación de arquetipos con roles de poder que guiaban el desarrollo de la acción dramática de las piezas. A las mujeres correspondían personajes que aderezaban las historias y aportaban la nota pintoresca y sensual en muchas de las puestas en escena, fundamentalmente con el advenimiento de la independencia de Cuba. Estos roles, que en el teatro bufo eran amplificados para apoyar su objetivo fundamental que era el entretenimiento ligero y en ocasiones subido de tono; constituían una muestra de la diferenciación entre los géneros masculino y femenino que caracterizaba a la sociedad

cubana de la colonia y los primeros años de la República eminentemente patriarcal.

Para identificar el género según el título de la obra se establecieron dos categorías: 1) nominal en referencia a un nombre específico u objeto y 2) oracional donde el título posee formas verbales, en este caso no se puede determinar el género. En el fondo existe un total de 551 obras, de las cuales 50 se clasifican en género femenino (9%), 71 género masculino (13%) y solo seis como masculino y femenino (1%). Existe en el fondo 424 obras que no se pudieron clasificar por ser de título oracional (77%).

Los títulos en la literatura y por extensión en el teatro son un factor importante para conocer el contenido y las temáticas de la obra. Lo anterior puede ser de manera descriptiva o de formas más metafóricas y en el caso del teatro bufo desde el humor. Aunque los análisis desde el título por regla general carecen de objetividad, en el estudio se ha constatado que las menciones a la mujer continúan a la saga con respecto a las del hombre. Por otro lado, al hacer referencia al elemento masculino este tiene mayor relevancia, mientras que los títulos que aluden a lo femenino potencian el elemento pintoresco y la condición marginal de la mujer. Estas realidades también son muestra de la traslación al teatro bufo de los estereotipos de género imperantes en la sociedad cubana de la época.

Los índices de distribución masculina (ver Figura 2) y femenina (ver Figura 3) en los personajes y actores es muestra de mayor presencia de representación de los hombres sobre las mujeres.

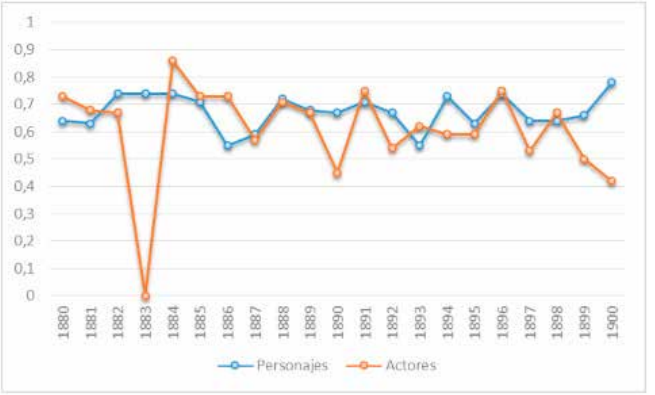


Figura 2. Índice de distribución masculino (fuente: elaboración propia)

El número de personajes excede en 3625 al número de actores, esto se debe a que uno o varios actores representan diversos personajes en la misma obra. Muchas obras no poseen una lista de actores, pues no fueron elaborados para una compañía de actores en específico. El índice de distribución revela que a lo largo del período prevalece en los personajes el género masculino mientras que en los actores comienza una tendencia al incremento de la participación femenina en las compañías teatrales. En el año 1883 no presenta ninguno de estos índices en cuanto a los actores, ya que en ninguna de las obras en ese especificó el reparto.

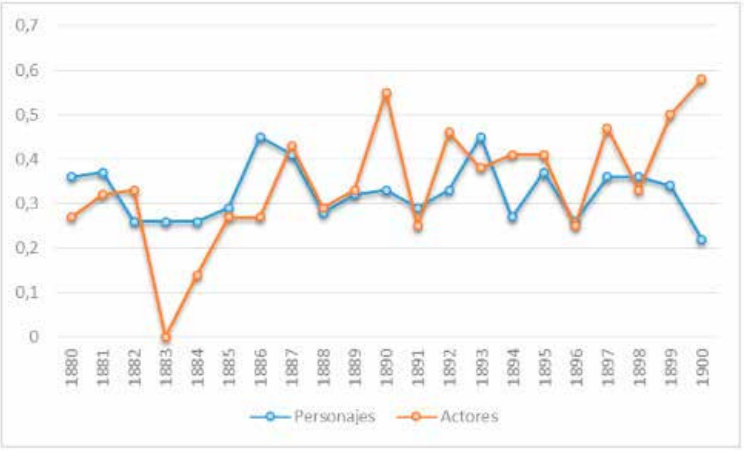


Figura 3. Índice de distribución femenino
(fuente: elaboración propia)

El gráfico muestra un aumento de actrices en la representación de personajes, aunque los personajes femeninos decrecen. Lo anterior se correspondió con la tendencia a la aceptación de la mujer en el teatro, fundamentalmente como actriz. Influyó además el auge de este género teatral que la última década del siglo donde adquirieron mayor número de papeles protagónicos y donde las temáticas que se representaban estaban más dirigidas a la sensibilización en cuanto a la futura nación cubana.

El índice de feminización de los actores y personajes (ver Figura 4) muestra que a lo largo de todo el período el número de hombres superó a la cantidad de mujeres, evidenciándose una infra representación de

las mujeres. De manera diferente ocurre con los actores, pues aumenta el índice de feminización con valores que superan la unidad, por lo que en los años 1890 y 1900 se alcanzaron mayor índice. En el año 1899 se produce una equidad en cuanto al género en las compañías teatrales.

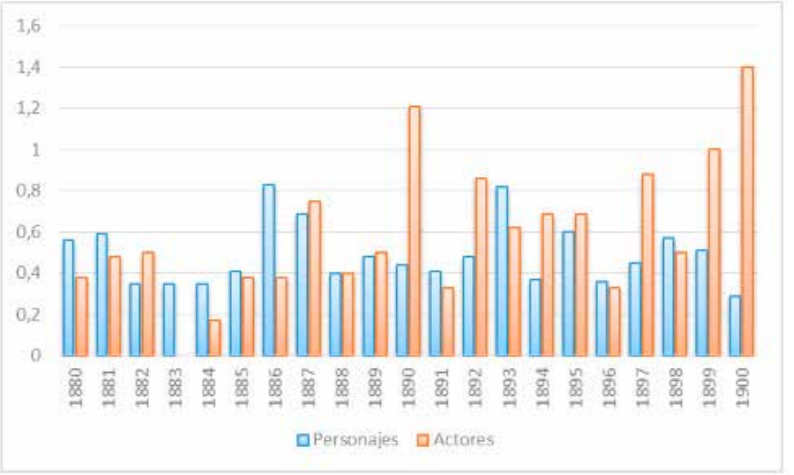


Figura 4. Índice de feminización
(fuente: elaboración propia)

Los resultados se corresponden con el índice de distribución femenino. En concordancia, el aumento paulatino se asocia con el sentimiento de cambio de época, de fin de siglo donde acaecerían nuevos cambios sociales. Lo anterior se avivó con las esperanzas del logro de la nueva nación: la proclamación de la República de Cuba. No por eso se debe asumir que el bufo fue siempre antiespañol y procubano desde el punto de vista político. Sobre lo anterior Valdés (2018) menciona que sobran ejemplos, especialmente durante la Guerra Necesaria (1895 a 1898), donde los dramaturgos apoyaron abiertamente el integrismo español en contra de los independentistas. El aspecto mencionado y la incertidumbre que habían generado primero la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana (21 de abril de 1898 – 10 de diciembre de 1898) y segundo el primer gobierno militar provisional de los Estados Unidos en Cuba (1898 a 1902), dieron lugar a que se manifestara este sentimiento a través de las artes, fundamentalmente en el teatro bufo.

El índice de concentración masculino fue de 0,42 y femenino de 0,8, lo que demuestra que la mayor participación femenina es menor en todas las categorías (ver Tabla 3). El análisis revela que existe un índice de concentración femenino mayor en la categoría de comedia, representada por cuatro de ellas: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Catalina Rodríguez de Morales, Dolores Salvado de Moreno, María Teresa de la Cruz Muñoz.

Temáticas	Hombres	Mujeres	Total
Comedia	118	4	122
Drama	112	2	114
Juguete	108	0	108
Zarzuela	41	0	41
Monólogo	23	0	23
Disparate	16	0	16
Proverbio	12	0	12
Sainete	6	0	6
Tragedia	3	0	3
Ensayo	2	0	2
Parodia	2	0	2
Poema	2	0	2
Fábula	1	0	1
Total	446	6	452

Tabla 3. Representatividad de género por categorías (fuente: elaboración propia)

En el teatro bufo primó la comedia, pues era la mejor forma de entretener. Este tipo de manifestación a criterio de Mendieta (2001) buscaba:

> hacer un espectáculo popular, barato, entretenido y sin ninguna pretensión de trascendencia de gran arte ha logrado, sin embargo, el crédito de haber sido la expresión más acabada de un teatro nacional en el siglo XIX cubano (pág. 509).

A partir de ahí se abordaban temas de actualidad o políticos de forma desenfadada. Introducían la polémica en sus obras y luego desviaban la atención con la comedia.

La música bufa «supone cierta simplificación con relación a la ópera o la zarzuela grande: en esto constituye una transición hacia el género chico» (Salaün, 2020, pág. 2). Lo anterior es recogido por Espín (1987) que establece que el género teatral se ha definido como una obra inconclusa siembre abierta al disparate. Esto se debe por la flexibilidad que puede generarse en el momento de la interpretación. El contexto y el público va a determinar el énfasis en los argumentos que pasan de elementos de euforia y alegría a un sentimiento profundo de tristeza.

La red de coactuación (ver Figura 5) se determinó por la cantidad de obras en las que cada actor participa, así como la colaboración con los demás. Se aprecia un predominio del género masculino en cuanto al número de obras por actor.

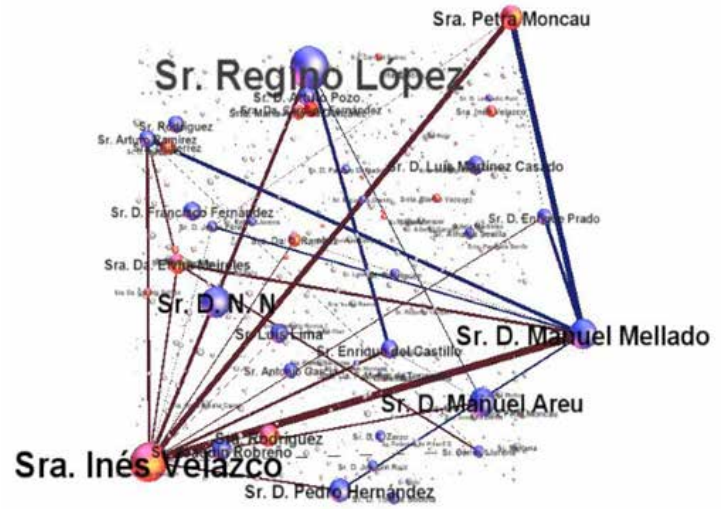


Figura 5: Red de coactuación (fuente: elaboración propia)

Los actores con más número de participación fueron: el Sr. Regino López por el género masculino y la Sra. Inés Velazco por el femenino. Regino fue además director de varias obras desde las cuáles participó Inés Velazco, algunas de ellas fueron las zarzuelas: *La Colegiala* y *Niña Pancha*. Regino López Falcó a criterio de Boudet (2017): sin dudas

ocupa un lugar de fama indiscutida, una carrera prolongada y fructífera. Junto a su hermano José López (conocido como Pirolo) creó el binomio Regino-Pirolo que lograron gran éxito en las taquillas habaneras.

El mayor número de actuaciones conjuntas se realizó entre la Sra. Inés Velazco y el Sr. Manuel Mellado, aunque también se destaca la participación junto a ellos de la Sra. Petra Moncau. Inés ocupó múltiples protagónicos en las escenas del bufo cubano y en parodias principalmente. Manuel se distinguió por sus sainetes y juguetes cómicos. Entre sus obras destacan *Un bautizo en Jesús María y La fiesta del Mayoral*. Petra Moncau fue una de las primeras artistas españolas en hacer de mulata, personaje que sirvió posteriormente para hacer representaciones en animadas de la criollita cubana. También se le atribuye la creación de una escuela cubana de actuación junto a los actores Miguel Salas, Fernández, Candiani, Florinda Camps y Elvira Meireles.

5. Conclusiones

La caracterización del Teatro Bufo de la Colección Coronado evidenció la presencia de rasgos de cubanía dentro del contenido de sus obras. Se localizaron 551 documentos, de ellos 412 libros y 139 manuscritos. Se identificaron 285 autores, de los cuales 280 pertenecen al sexo masculino y cinco al sexo femenino. Se encontró que las fechas de creación de los materiales oscilan entre 1698 y 1982.

Se identificaron varios indicadores bibliométricos enfocados al género. Con estos se puede medir el comportamiento de los hombres y mujeres dentro de la producción científica de cualquier unidad de información, en cualquier período de tiempo, de cualquier país. Quedó demostrado que la información que ofrecen estos indicadores es aplicable a colecciones documentales de carácter histórico.

La aplicación de los indicadores bibliométricos de género al Teatro Bufo de la Colección Coronado permitió comprobar que la autoría masculina es predominante y se refleja la discriminación femenina en un elevado por ciento de las obras que lo componen. Se comprobó que el autor más productivo es Augusto E. Madan y García, con 30 publicaciones lo cual representa un 5,4% del total. El índice de distribución revela que a lo largo del período prevalece en los personajes el género masculino,

mientras que en los actores comienza una tendencia al incremento de la participación femenina en las compañías teatrales.

En la relación entre hombres y mujeres de la categoría personajes, el número de hombres superó a la cantidad de mujeres, por lo que los valores del índice de feminización no alcanzan la unidad y existe una infra representación de las mujeres. El índice de feminización en los actores alcanza valores que superan la unidad, en el período de 1890 a 1900 se obtuvieron mayor índice. En el año 1899 se produce una equidad en cuanto al género en las compañías teatrales. En las distintas obras de la etapa en estudio existe un total de 663 actores, de ellos 230 representan al género femenino y 413 al masculino. De un total de 2141 personajes 1315 son de género masculino y 699 de género femenino, evidenciándose la discriminación en cuanto al papel que desempeña la mujer, pues solo se habla de ellas al referirse a esclavas, mulatas, negras, mozas, monjas, criadas.

6. Obras citadas

Alhuay, Joel; Pacheco, Josmel (2017). *Escaso uso de indicadores de productividad científica en estudios bibliométricos*. Educación Médica, *4*(2), 21-34. http://dx.doi.org/10.1016/j.edumed.2017.04.013

Bajini, Irina (2018). *Antología de teatro bufo cubano*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Bajini, Irina (2019). Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto. *Rassegna iberistica, 111*(3), 47-63

Baró, Gustavo Félix, & Santana, Luisa (2019). La bioética en los indicadores bibliométricos para un uso responsable: Estudio de caso en las publicaciones sobre relaciones de género. *Cuadernos de Investigaciones de Ciencias de la Información, 8*(5), 19-40. https://doi.org/10.34295/cuinci.vi5.30

Boudet, Rosa Iliana (1999). *La mujer en el teatro cubano: ¿Una ausencia?* Berlín: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Boudet, Rosa Iliana (2011). *Teatro cubano: relectura cómplice*. Madrid: Ediciones de la Flecha.

Boudet, Rosa Iliana (2017). *Cuba: actores del XIX*. Madrid: Lulu. com.

Burguera, Mónica (2017). Una vida en los extremos. Género y nación en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Una perspectiva biográfica. *Ayer, 106*(2), 105-132.

Castro-Rodríguez, Yuiri (2018). *Indicadores bibliométricos de las tesis sustentadas por estudiantes de Odontología*, Perú. Edumecentro, 10(4), 1-19

Chouciño, Ana (2014). *Del teatro a la calle. Guaracha y timba: letras de cubanía. Amerika*, 10(22), 48-59. https://doi.org/10.4000/amerika.4814

Enriquez, Melissa Margarita, & González, Mely (2020). La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género. *Sapientiae, 5*(2), 371-381.

Espín, María del Pilar. (1987). El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español. *Epos: Revista de filología, 3*, 97-122.

Ferrer, Victoria, & Bosch, Esperanza (2019). El género en el análisis de la violencia contra las mujeres en la pareja: de la «ceguera» de género a la investigación específica del mismo. *Anuario de Psicología Jurídica, 29*(2), 69-76. https://doi.org/10.5093/apj2019a3

Gallardo Saborido, Ernesto (2018). El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes. *Philologia Hispalensis, 32*(2), 133–136. https://doi.org/10.12795/PH.2018.v32.i02.09

García, Yaima (2019). Para una enseñanza interdisciplinaria de la literatura cubana: Ignacio Sarachaga, un artista clásico del siglo XIX. *Maestro y sociedad, 32*(3), 25-38.

Giner, María; López, Olaya; Zabaleta, Edurne; Pons, Mariona; Morros, Rosa, & Gómez, Ainhoa (2019). Análisis bibliométrico de la autoría femenina en artículos originales en la revista Atención Primaria. Atención Primaria, 2(4), 48-62. https://doi.org/10.1016/j.aprim.2019.11.002

González, Maritza Beatriz; Céspedes, Alejando; Díaz, Asleni, & Leyva, Amed Abel (2020). Fases para la Digitalización del Fondo Fotográfico Francisco de Paula Coronado de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. *Métodos de información, 11* (20), 31-58. https://doi.org/10.5557/IIMEI11-N20-031058

Hernández, Jeniffer (2019). Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo. *Latin American Theatre Review, 53*(1), 23-38. https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0020

Herrera, Juan, & Heras, Carlos. (2020). Contrato psicológico y compromiso organizacional: un estudio bibliométrico. *Revista Internacional de Organizaciones, 2*(24), 241-271. https://doi.org/10.17345/rio24.241-271

Klappenbach, Hugo (2017). Los aportes de la socio-bibliometría a la historia de las disciplinas científicas. *Revista Guillermo De Ockham, 15*(2), 5-7. https://doi.org/10.21500/22563202.3497

Leal, Rine (1975). *Teatro bufo, siglo XIX*. La Habana: Editorial Artes y Literatura.

Leal, Rine (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Leal, Rine (2004). *Apreciación e historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Luna, María Elena, & Luna, Evelia (2018). Mujeres investigadoras en las primeras estructuras de organización en ciencias exactas e ingenierías en México de 1900-2000: Estudio Bibliométrico. *Investigación bibliotecológica, 32*(77), 193-215. https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2018.77.57899

Márquez, Yolanda (2021). Alberto Romero Ferrer, «La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 27*(2021), 793-795.

Martaitu, Inés María (2008). *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente*. Ciudad de La Habana: Editorial letras cubanas.

Martínez, Silvia (2008). *Hechos más que palabras*. La Habana: Editorial José Martí.

Mazorra, Danislady (2021). *La mujer-bandera como imagen de la nación: el caso cubano. América sin Nombre*, 2(25), 85-95. https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.07

Mendieta, Raquel (2001). Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro. *Revista Iberoamericana, 67* (195), 509-526.

Molina, Mariano (1990). *Teatro Bufo Cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Muñiz, Gretta (2008). *El Teatro Bufo. Una expresión cultural genuinamente cubana de 1868*. Cienfuegos: Editorial Universo Sur.

Navarro, Marián; Miquel, Susana, & López, Lorena (2020) La igualdad de género en la investigación sobre RRPP y redes sociales: Análisis Bibliométrico en Web of Science y Scopus. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia. 15*(2), 341-362. http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i15.6156

Morales, Ángela; Ortega, Enrique; Conesa, Elena, & Ruiz-Esteban, Cecilia (2017). Análisis bibliométrico de la producción científica en Educación Musical en España. *Revista Española de Pedagogía, 75*(268), 399-414. https://doi.org/10.22550/REP75-3-2017-07

Oliveira, Jaqueline (2020). Women in security forces - a bibliometric study. *Red de Investigación en Salud en el Trabajo, 2*(2), 7-13.

Olmedilla, Aurelio; Abenza, Lucía; Serrano, Ángel; Muñoz, Antonio; García-Angulo, Antonio, & Ortega, Enrique (2017). Estudio bibliométrico de tesis doctorales sobre psicología del deporte. *Cuadernos de Psicología del Deporte, 17*(2), 121-130.

Salaün, Serge (2020). *Los bufos en España*. Recuperado de: https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12

Segura, Rosa María (2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Alternativas en psicología, 42,* 111-132.

Soria, Guadalupe (2021). Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 27,* 291-328. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.14

Sotolongo, Roberto Yodelvis, & Jacomino, Alegna (2019). Arquímedes Pous: el negrito por excelencia del teatro Bufo Cubano. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo, 4*(2), 35-39.

Tubay, Fanny Monserrate (2019). Estereotipos de género: Perspectivas en profesiones artesanales de Portugal. *Revista Estudios Feministas, 27*(2), 23-38. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254182

Valdés, Sergio (2018). *El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes*. Madrid: Frankfurt am Main.

Valencia, Marelys (2018). Televisión de Miami y vínculos transnacionales de emigrados cubanos recientes. *Temas, 92,* 109-116.

6. Notas

[1] Responde a las siglas de lesbiana, gay, bisexual, transexual, transgénero, travesti, intersexual, queer, asexuales. El signo + se corresponde a que hasta el momento la última letra de la sigla conocida es la A, pero que en el futuro pudieran incluirse otras clasificaciones.

[2] Compositor prolífico, virtuoso del violonchelo, su obra artística es por entero dedicada al género bufo (que llama a veces opereta) hasta su muerte.

[3] Músico, actor y empresario español nacido en Portugal. Su actividad en el ámbito de la dramaturgia tuvo como fondo histórico la revolución septembrina de 1868. Offenbach promovió sus Bufos madrileños a partir de 1864 luego de un viaje a Francia y sigue este modelo de género musico - dramático.

[4] Abakuá es una sociedad secreta de origen africano que se desarrolló en Cuba hacia 1820 con la llegada de mano de obra esclava de la región de los Carabalí. Constituye una agrupación mutualista orientada a la defensa de sus miembros ante la represión y el acoso. Es actualmente considerada una de las corrientes de la religión y cultura afrocubanas.

[5] Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874) se conoce como el Padre de la Patria. Fue el iniciador del movimiento independentista cubano contra el dominio colonial español. Fue el primer presidente de la República de Cuba en Armas.

[6] La Reconcentración Weyler fue una política llevada a cabo por el general español Valeriano Weyler para sofocar el movimiento independentista cubano. A partir del 16 de febrero de 1896 hasta noviembre de 1897 se dispuso la reconcentración de la población campesina cubana en diferentes regiones de la isla (Mazorra, 2021, pág. 91).

LOS EJEMPLOS DE TRAGEDIAS CONSERVADAS COMPLETAS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

THE EXAMPLES OF TRAGEDIES PRESERVED COMPLETE IN ARISTOTLE'S POETICS

Carolina Reznik
Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas (IPCSH)
CCT CONICET-CENPAT
(reznik.carolina@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-7689-0802

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.10
ISSN 2444-3948

Resumen: La *Poética* de Aristóteles es el tratado más antiguo que conocemos en relación al teatro. Si bien su objeto de estudio es el arte del poeta, abundan las referencias al espectáculo teatral. La argumentación relacionada con el ámbito escénico no se encuentra solo en referencias explícitas, sino que también es posible rastrearla en los desarrollos vinculados con la elaboración de la pieza trágica, a partir de la noción de *virtualidad escénica* y de la relación de *finalidad performativa* que vincula el texto teatral con su representación.

En el presente artículo proponemos analizar la utilización de los ejemplos provenientes de tragedias conservadas completas en la *Poética*. Si bien éstos son utilizados generalmente para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, de todos modos pueden ser analizados en relación con el espectáculo, a partir de las nociones de virtualidad escénica y finalidad performativa que identificamos a lo largo del tratado. Dichos ejemplos resultan sumamente enriquecedores

para comprender cómo el filósofo concebía la actividad teatral en su totalidad.

Palabras Clave: Aristóteles, *Poética*, Tragedia, Espectáculo, Poeta.

Abstract: Aristotle's *Poetics* is the oldest treatise we know about the theater. Although his object of study is the art of the poet, references to theatrical spectacle abound. The argumentation related to the stage environment is not found only in explicit references, but it is also possible to trace it in the developments linked to the elaboration of the tragic piece, based on the notion of *scenic virtuality* and the relationship of *performative purpose* that links the theatrical text with its representation.

In this article we propose to analyze the use of examples from tragedies preserved complete in *Poetics*. Although these are generally used to refer to issues related to the correct composition of the plot, they can still be analyzed in relation to the performance. These examples are extremely enriching to understand how the philosopher conceived theatrical activity in its entirety.

Key Words: Aristotle, *Poetic*, Tragedy, Spectacle, Poet.

Sumario: 1. Palabras preliminares. 2. Precisiones terminológicas: la virtualidad escénica y la finalidad performativa. 3. Los ejemplos de tragedias conservadas completas en la *Poética* de Aristóteles. 4. Consideraciones finales. 5. Obras citadas. 6. Notas .

Copyright: © 2022. 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)

Carolina Reznik. Becaria Posdoctoral del CONICET (Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas-CCT CONICET-CENPAT). Dra. en Historia y Teoría de las Artes, Magíster en Estudios Clásicos con orientación en Cultura y Lic. en Artes Combinadas, todo por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Su tema de investigación es el teatro griego antiguo en su modalidad espectacular: en su tesis doctoral estudió la argumentación de Aristóteles volcada en la *Poética* y en la *Retórica* en relación con el espectáculo teatral y en la actualidad estudia las pinturas que decoran la cerámica de la época vinculadas con el teatro. Es docente de la materia Historia de la Antigüedad Clásica de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (sede Trelew).

1. Palabras preliminares

La *Poética* de Aristóteles es el tratado más antiguo que conocemos en relación al teatro. Si bien su objeto de estudio es el arte del poeta[1], abundan las referencias al espectáculo teatral. En principio, a partir de la delimitación de su objeto de estudio el filósofo está reconociendo y otorgándole entidad:

> ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.[2]
>
> El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe [3] sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...(Aristot, *Poet*.VI.1450b17-22) [4]

Aristóteles no solo identifica la actividad del poeta como algo separado del espectáculo, sino que además explicita un responsable diferente de su realización: el escenógrafo[5]. Muchos estudiosos[6] han interpretado el pasaje como falta de interés respecto del espectáculo por parte del filósofo. Por nuestra parte, seguimos a Sifakis cuando afirma que la representación es una parte importante de la tragedia y es por ello que Aristóteles la incluye entre sus elementos constitutivos[7]. Pero no la discute en el tratado porque justamente no forma parte del arte del poeta, es decir, es extra técnico (2013, págs. 46-48)[8].

El hecho de que Aristóteles reconozca el espectáculo como una instancia diferente de la esfera textual es el punto de partida que habilita un estudio del tratado en relación con aquél. La argumentación relacionada con el ámbito escénico no se encuentra solo en referencias explícitas, como el pasaje que acabamos de citar. Sino que también es posible rastrearla en los desarrollos vinculados con la elaboración de la pieza trágica: a partir de la noción de *virtualidad escénica*, característica de los textos teatrales que atañe a su especificidad disciplinar, y de la relación de *finalidad performativa* que vincula el texto teatral con su posterior representación, nociones que identificamos a lo largo del tratado aristotélico [9].

En el presente artículo nos proponemos analizar la utilización de los ejemplos provenientes de tragedias conservadas completas en la *Poética* de Aristóteles. Si bien éstos son utilizados generalmente[10] para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, es decir, que conciernen al ámbito textual, de todos modos pueden ser analizados en relación con el espectáculo teatral, a partir de las nociones de *virtualidad escénica* y *finalidad performativa*. Dichos ejemplos resultan sumamente enriquecedores para comprender cómo el filósofo concebía la actividad teatral en su totalidad (y no solo respecto de la labor del poeta).[11] Antes de emprender el análisis, realizaremos algunas precisiones terminológicas.

2. Precisiones terminológicas: la virtualidad escénica y la finalidad performativa

El teatro posee una entidad problemática porque implica dos instancias, una escrita y otra escénica o espectacular.[12] Si bien el arte teatral se manifiesta de manera completa en la representación de la que el texto dramático forma parte, éste tiene una existencia independiente y puede ser entendido de dos maneras: como una obra literaria autónoma y disfrutable o como material de espectáculo. Es a partir de esto último que entran en juego diferentes estrategias de escritura dramática que apuntan a la potencialidad del texto para ser puesto en escena, lo que dentro de los estudios teatrales se denomina *virtualidad escénica* (Reznik, 2021b), *potencialidad dramática* (Villegas, 1990) o *matrices de representación* (Ubersfeld, 1989).

Pues bien, la especificidad del texto dramático consiste en su aspiración teatral. Ubersfeld (1989 y 1997) parte del supuesto de que existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de representatividad. En la escritura teatral, y más en concreto en sus presupuestos, existe algo específico, los núcleos de teatralidad del texto que hacen que sea teatro y no otra cosa. Ahora bien, se trata de una característica de la creación de la pieza escrita y no de la realización efectiva del espectáculo. Es decir, la representación que prevé el texto no es la que necesariamente se lleva a cabo. La representación no es la traducción ni la ilustración de un texto, una repetición, un doblaje o una explicación visual.

La virtualidad escénica se manifiesta de diversas maneras: en las didascalias o acotaciones escénicas de forma explícita y a lo largo de los diálogos de los personajes de un modo más implícito o velado. Ésta comprende tanto las acciones –como entrar, salir, suplicar, arrodillarse–, cuanto cuestiones más sutiles como los gestos o los tonos de voz relacionados con los sentimientos que en muchos casos se desprenden de dichas acciones o del contenido de los parlamentos. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas[13] debemos rastrear la virtualidad escénica en los diálogos.

Esta cuestión propia de la naturaleza teatral va adquiriendo a lo largo de la historia características particulares. En el teatro pre moderno y moderno[14] la relación entre el texto dramático y su representación es libre en dos sentidos. Por un lado, el texto teatral es un fin en sí mismo y puede ser representado o no. Por otro, el responsable de llevarlo a escena es independiente en relación a la virtualidad escénica que propone la pieza y puede seguirla, cuestionarla, contradecirla o ignorarla. Este tema se relaciona con el hecho de que esta cualidad del texto dramático –la virtualidad escénica– es una característica de su creación y no de la realización del espectáculo (Ubersfeld, 1989 y 1997). Ahora bien, en la época que nos ocupa esta cuestión es diferente y adquiere características peculiares y la pieza poética no es un fin en sí mismo y no se concibe sin su posterior representación.

Principalmente debido a que se trata de una cultura todavía oral, no se concebía un producto poético sin su aspecto performativo. Wiles sostiene que el auditorio antiguo no podía conceptualizar el texto dramático como algo separado de su representación y que su fijación era solo un «ayuda-memoria» pero de ninguna manera un sustituto para los que no hayan visto el espectáculo (2000, pág. 167)[15]. Enos, por su parte, subraya que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o la desaparición de la oralidad. Es decir, que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (2012, pág. 4). El autor prefiere denominarla «cultura oral y literaria» justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que además fue mutando según los periodos. Respecto de la época en la que vive Aristóteles, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (2012, pág. 21). Para los festivales cívico-religiosos en los que se representaban

las piezas teatrales, la suposición es que la escritura se utilizaba para ayudar a preparar y fijar las representaciones (2012, pág. 24).

Entonces, si bien la representación teatral y la labor del poeta son instancias separadas y cada una de ellas construye su semántica a partir de sus recursos y sus procedimientos propios, éstas se relacionan de una manera singular. Aseguramos que Aristóteles concibe dicha relación atravesada por una dinámica performativa que le imprime a la instancia textual lo que denominamos como *finalidad* performativa. De esta manera, la virtualidad escénica adquiere un carácter de obligatoriedad, la escenificación que prevé el texto es la que debe ser llevada a cabo. Y el poeta debe componer la pieza con miras a su posterior representación.

En el mismo sentido, Taplin parte del supuesto de que si bien el trágico elaboraba el texto dramático, eso era accidental y solo una parte del proceso, ya que el trabajo del poeta finalizaba con -su objetivo era- la escenificación de la pieza (2003, pág. 1). El autor apoya su argumentación en el hecho de que el propio poeta era el director y también el productor de la representación de su obra. Ahora bien, en nuestro caso no nos referimos a esta cuestión[16] –que toma en cuenta características externas a la pieza– sino a cómo concibe Aristóteles la relación entre el texto dramático y su puesta en escena, que se basa en características propias de la elaboración de aquél. De esta manera entonces, el texto poético sería una instancia previa a la representación y se completaría con ella. Esto no significa que el texto trágico esté incompleto, sino que su sentido último se consuma con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan.

Ambas nociones -la virtualidad escénica y la finalidad performativa- son complementarias e implican una conciencia acerca de la especificidad del teatro y del texto dramático por parte de Aristóteles. Analicemos algunos pasajes de *Poética* que evidencian esta cuestión: [17]

> ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ
>
> Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones [18] que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet*.XV.1454b15)

> δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ᾽ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὑρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. (...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα
>
> Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escaparán menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet*.XVII.1455a23-32)

El primero de ellos es sumamente claro respecto de la relación de complementariedad que proponemos entre el texto y su representación. «...las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética...» presenta la relación en términos de lo necesario, es decir, de lo que no puede ser de otra manera. El texto dramático trágico no puede ser sin los aspectos sensibles que lo completan y acompañan. Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. Los aspectos sensibles, αἰσθήσεις, aisthēseis, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede no tener en cuenta, aun cuando no dependan específicamente de la poética (2009, nota 397, pág. 110). Por su lado, Dupont-Roc y Lallot aseguran que, en realidad, αἰσθήσεις, aisthēseis (en francés lo traducen como *impressions*) corresponden al ámbito del espectador. Entonces, la referencia se relaciona directamente con el espacio de la representación. Según los autores, el consejo implica en cierto punto ponerse en el lugar del espectador para evitar generarle impresiones contrarias a las requeridas por la teoría poética (1980, pág. 269). Asimismo, tener que «completar con los gestos» y el hecho de que sean «más convincentes quienes están más conmovidos...» implica la presencia virtual de la representación. Especialmente, la recomendación de completar la expresión lingüística con los gestos es bastante explícita al respecto. Es posible que

suene paradójico que el poeta que elabora la pieza mediante el lenguaje, incorpore en su labor lo gestual, pero –justamente– en eso consiste la virtualidad escénica, en la presencia de una dimensión extra lingüística (que no implica solo lo gestual sino todos los signos escénicos) en la instancia textual.

Halliwell relaciona el «colocar las acciones ante los ojos» con la *Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de «proyectar emociones ante un auditorio». Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya (1987, pág. 146). No acordamos con esta interpretación y en cambio creemos –siguiendo a Sifakis (2013)– que la identificación sería más pertinente con el director (o *corego*), ya que el consejo implica pensar en la representación, imaginarla. El poeta debe intentar estar «conmovido» como los personajes y «componer las tramas... colocándolas lo más que se pueda ante los ojos». La composición de la trama no debe ignorar su posterior representación y debe tenerla en cuenta como guía[19]. En esto consiste lo que denominamos como la finalidad performativa de la pieza dramática: el hecho de que ésta no es un fin en sí mismo, sino que su razón de ser radica en que será posteriormente representada.

El hecho de que la escenificación de la pieza no involucre posibilidades de elección por parte del responsable de llevarla a escena y que, por el contrario, éste deba seguir su virtualidad escénica se evidencia también en pasajes referidos al ámbito escénico:

> σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ. ὁ γὰρ Ἀμφιάραοςἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ὃ μὴ ὁρῶντα [20] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.
>
> Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfiarao salía de un templo, lo cual [el poeta] no vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29) [21]

El poeta compuso la trama y no advirtió cierto detalle que al ser llevado a escena resultó molesto y si bien ello podría haber sido modificado cuando se montaba la pieza, realizar cambios no era una posibilidad.

En este apartado precisamos la noción de virtualidad escénica y de finalidad performativa que vincula la pieza dramática con su posterior

representación y las rastreamos en la argumentación de Aristóteles en la *Poética*. Estas nociones entran en juego en la utilización de los ejemplos de tragedias conocidas a lo largo del tratado. Analizaremos dichos ejemplos a continuación.

3. Los ejemplos de tragedias conservadas completas en la *Poética* de Aristóteles

Aristóteles utiliza ejemplos a lo largo de todo el tratado y éstos no son solo provenientes de la tragedia, sino también de la épica. Estos últimos aparecen principalmente en función de las comparaciones que realiza el filósofo entre ambos géneros[22]. Los ejemplos trágicos, por su parte, son utilizados generalmente para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, es decir, que conciernen al ámbito textual. Ahora bien, el hecho de que se relacionen con el texto dramático no significa que no puedan ser analizados o vinculados con el espectáculo teatral, en especial si tenemos en cuenta la dinámica particular que planteamos entre ambas instancias y las características que según nuestro análisis posee la virtualidad escénica en la época. Asimismo, encontramos algunas ejemplificaciones relacionadas con la representación teatral propiamente dicha.

La mayoría de las menciones a tragedias conocidas oscila entre las de Sófocles y las de Eurípides y prácticamente no se mencionan piezas de Esquilo, salvo *Las Coéforas* (*Poet.*XVI.1455a3). Según Montes Bernal, «... Aristóteles, en su afán de demostrar el desarrollo «natural» de la tragedia fue despreciando, como pertenecientes a etapas no terminadas, las cualidades que dieron vida al teatro temprano de Esquilo.» (2017, pág. 71). Entre los dos primeros trágicos, las ejemplificaciones que más abundan son las de *Edipo* y las de *Ifigenia en Táuride*. Respecto de la primera, el estagirita resalta el hecho de que en ésta se produce el reconocimiento junto con la peripecia y eso es lo «más bello» (καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετείᾳ γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. *Poet.*XI.1452a32-33). Además, el reconocimiento surge a partir de los hechos, la consternación se produce de manera verosímil –al igual que en *Ifigenia*– y ése es el mejor de todos (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι᾽ εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ. *Poet.*XVI.1455a17-20).

En cuanto a *Edipo*, la preferencia por esta obra se relaciona, por un lado, con que los hechos imposibles (ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον) se ubican fuera de la trama (ἔξω τοῦ μυθεύματος. *Poet*. XXIV.1460a28-30), por otro, respecto de considerar el coro como parte de los actores (καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν. *Poet*.XVIII.1456a25-26) – el ejemplo negativo en este caso es, justamente, Eurípides– y, por último, y en relación al error trágico de su protagonista (*Poet*.XIII.1453a6-11). En el caso de la obra de Eurípides, ésta es «la más bella, bellísima» respecto a que tiene una trama simple y no doble y se la califica como «la más fuerte, la mejor» (κράτιστος, krátistos, en el original, XIV.1454a4) en cuanto a las diferentes opciones de la realización de la acción en correspondencia con el saber y en relación a que el reconocimiento se produce por hechos de la trama, al igual que en *Edipo* (*Poet*.XVIII.1456a25-26). Resulta interesante que no podamos mencionar una tragedia que para Aristóteles sea íntegramente la mejor o la más bella, sino que encontraremos una u otra según un procedimiento o un aspecto en cuestión.

Belfiore (1992) analiza la relación entre *Ifigenia en Táuride* y la argumentación del filósofo y asegura que esta pieza es el mejor tipo de tragedia («the best kind» en el original, 1992, pág. 359) para Aristóteles. Además, se pregunta por qué si él la valora tanto, la crítica moderna, por el contrario, la clasifica como una tragedia inferior o ni siquiera como una tragedia. Al respecto, la autora asegura que hay que tener en cuenta la teoría aristotélica y los intereses del filósofo para preferir esta obra. Los comentaristas modernos, por su parte, valoran cuestiones diferentes como por ejemplo la intriga y la caracterización psicológica de los personajes (págs. 261-263).

La autora basa dicha afirmación –que *Ifigenia en Táuride* es el mejor tipo de tragedia para Aristóteles– en el pasaje XIV.1454a4-7:

> κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ᾽ ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν...

Ahora bien, es importante tener en cuenta el contexto de este pasaje a partir del cual Aristóteles califica la pieza como κράτιστον –krátiston– (que Belfiore traduce como «el mejor», tomándolo en una de sus acepciones como el superlativo de ἀγαθός, agathós):

ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν: ἔστιν δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους...ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον: τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν: ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι: τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Es posible que la acción se desarrolle según la manera de los antiguos que hacían [a los personajes] concientes y conocedores [de los hechos] como, en efecto, Eurípides hizo a Medea asesinando a los hijos. Es posible, también, que actúen pero sin saber que realizan algo terrible y después reconozcan el vínculo, como el *Edipo* de Sófocles...Hay, todavía, además de éstas, una tercera [opción], intentar hacer algo irremediable por ignorancia y darse cuenta antes de actuar. Aparte de esto no hay otra manera[23] pues, necesariamente se actúa o no y se sabe o no se sabe. De todas, la peor es intentar [algo] a conciencia y no realizarlo. Esto resulta[24] repugnante[25] y no trágico, pues, no se padece. Por lo tanto, nadie obra de ese modo excepto en pocas ocasiones, como Creón y Hemón en *Antígona*. Después viene el actuar. Mejor es actuar sin saber y enterarse después de haberlo hecho. Pues, no hay nada repugnante y el reconocimiento resulta consternante. Lo óptimo es lo último como, por ejemplo, en *Cresfontes*, Mérope intenta asesinar a su hijo y no lo asesina sino que lo reconoce, y en *Ifigenia* la hermana al hermano y en *Hele* el hijo se entera que está a punto de entregar a la madre. (XIV.1453b27-1454a9)

Todo el capítulo versa sobre la manera de provocar en el auditorio las emociones trágicas que deben surgir, preferentemente, de los hechos y no solo a través del espectáculo. En el pasaje que traducimos, la

argumentación gira en torno a las diferentes posibilidades de realización de la acción en relación al saber, es decir, si se actúa a sabiendas -como en el caso de *Medea*- o en ignorancia -como en el caso de *Edipo*-. Existe, también, una tercera situación que corresponde a estar a punto de actuar y no hacerlo debido a que se produce el reconocimiento y aquí se introduce el ejemplo de *Ifigenia en Táuride*. Pero no es el único ejemplo al respecto, sino que también se menciona otra tragedia de Eurípides que se encuentra perdida, *Cresfonte*. Asimismo, se introduce una cuarta posibilidad, que no sería trágica porque no hay acontecimiento patético, que es el caso de que se tenga intención de actuar a sabiendas pero finalmente no se actúe y el ejemplo de ello es Hemón respecto de Creonte en *Antígona*. Además, dentro de este desarrollo, Aristóteles discrimina casos posibles en paralelo organizados en torno a los ejes «saber» y «actuar» con sus diferentes combinaciones. Por un lado, los referidos a llevar a cabo la acción, es decir, al actuar en relación con saber o no, con sus correspondientes ejemplos de *Edipo* y *Medea*. Y por otro, el no actuar en sus dos variantes, estar dispuesto a actuar a pesar de saber pero, finalmente, no hacerlo (como el ejemplo de Hemón y Creonte) y disponerse a actuar pero no hacerlo por producirse el reconocimiento. En este último caso entra el ejemplo de *Ifigenia en Táuride* que viene acompañado del de la obra perdida. Aristóteles califica como «la mejor» (βέλτιον, béltion) al correspondiente a *Edipo* en contraposición con el caso de *Medea*. Y el de *Ifigenia* es presentado como κράτιστον (krátiston, lo óptimo o lo mejor por excelencia) y aquí utiliza un superlativo, a diferencia del comparativo que mencionamos antes para *Edipo*. Entonces, volviendo a la argumentación de Belfiore (1992), es posible asegurar que el caso de *Ifigenia*, pero también el de *Cresfonte*, es el que prefiere el filósofo por sobre todas las opciones. Pero resulta ser la predilecta, en este caso, solo respecto de la realización o no de la acción en relación con el saber y no en general como parece asegurar la autora. El ejemplo referente a *Antígona*, por su parte, es calificado como μιαρός (miarós, que frecuentemente en Aristóteles se puede traducir como «repugnante») y οὐ τραγικόν (ou tragikión, no trágico) –única situación calificada así– ya que carece de momento patético.

Pasemos, ahora, a analizar lo referido al error trágico (ἁμαρτία, hamartía). A partir de él se produce el cambio de fortuna del héroe (μεταβολή, metabolḗ) lo cual genera en el auditorio las pasiones trágicas. Se trata, a su vez, del vínculo entre la ignorancia y el reconocimiento.

Vínculo en el sentido de que sin ignorancia no habría error –en los términos en que lo entiende Aristóteles– y tampoco el reconocimiento de éste ni de las circunstancias particulares que llevaron al héroe a errar. Esta cuestión se desarrolla en el capítulo XIII, en el cual se indaga acerca de la manera de representar dichas pasiones y en relación a qué tipo de personalidades morales (XIII.1452b29-1453a11). Cappelletti menciona aquí una posible referencia por parte de Aristóteles hacia su maestro Platón «cuya preocupación por el sentido ético de la poesía se extiende desde la *República* hasta las *Leyes*» (1998, nota 191, pág. 74). Volveremos sobre este tema en unas páginas más adelante.

En el capítulo se presentan cuatro opciones que se vinculan con dos tipos de hombres, ἐπιεικής (epieikḗs, buenos, razonables) y μοχθηρός (mojthērós, malvados) y el cambio de fortuna (μεταβολή, metabolḗ) de ambos entre la dicha y la desdicha y también del malvado entre ésta y aquélla. Cappelletti, en una de las notas correspondientes a este pasaje, detalla cuatro posibilidades de cambio de fortuna e incluye el caso no explicitado por el filósofo del hombre bueno que pasa de la desdicha a la dicha (1998, nota 191, pág. 74). Sinnott, por su parte, llama la atención –justamente– sobre la no inclusión de esta posibilidad. Él asegura que se debe a que es un caso prácticamente igual al del hombre malvado en las mismas circunstancias (y entonces despertaría el sentimiento humanitario) y a que «se confunde con la trama propia de la comedia» (2009, nota 297, pág. 87). El filósofo desecha las tres variantes que explicita por «el hecho de ser incompatibles con la finalidad intrínseca de la tragedia, que es provocar temor y compasión.» (Cappelletti, 1998, nota 191, pág. 74). En el caso de los hombres enteramente buenos, el paso de la dicha a la desdicha resulta repugnante (μιαρός, miarós)[26] y en el de los hombres malvados despierta el sentimiento de humanidad (φιλάνθρωπος, filánthrōpos). Por último, la situación en que personajes malvados cambian su fortuna de la desdicha a la dicha es calificada como no trágica (ἀτράγῳδος, atragōidos). El personaje trágico debe estar en el medio (μεταξύ, metaxú) entre el hombre enteramente virtuoso y el malvado y el hecho de que la desgracia provenga de un error del que nadie está exento genera las pasiones trágicas. Cualquier otra persona en sus condiciones y con carácter similar a Edipo podría actuar de la misma forma que él lo hizo. Las pasiones trágicas, el temor (φόβος, fóbos) y la compasión (ἔλεος, éleos), se experimentan hacia el hombre que es igual a nosotros (el temor) y ante circunstancias inmerecidas (la compasión)[27].

Cappelletti afirma que Aristóteles, al igual que en sus tratados éticos, aboga por el justo medio y elige personajes que resultan representativos de la mayoría desde una perspectiva moral, mientras que en términos sociales los prefiere ilustres y nobles (2008, nota 192, pág. 75). Según Sherman (1992), la clave para entender el error trágico es el hecho de que un error a diferencia de un accidente puede ser explicado y su resultado no es del todo inesperado (pág. 186). Tonner (2008) argumenta en el mismo sentido y recuerda que las consecuencias deben responder a la probabilidad o a la necesidad, es decir, que no pueden ser contrarias a la razón (pág. 20).

Los personajes que ejemplifican la variante que prefiere Aristóteles son Edipo y Tiestes:

> ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.
>
> Resta, pues, el que está en el medio entre[28] estos. Tal es el que no se distingue en virtud ni justicia y no cambia [de fortuna] a través de maldad o perversidad sino a través de algún error propio de los que gozan[29] de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres remarcables de tales familias. (Aristot,*Poet*.XIII.1453a6-11)

Respecto de Tiestes, no queda claro el motivo de la inclusión dentro del ejemplo ya que según la tradición mítica su vida está plagada de crímenes (Cappelletti, 1998, nota 192, pág. 75). Seguramente Aristóteles se esté refiriendo a una tragedia perdida, por lo que no podemos saber con exactitud a qué error involuntario está aludiendo.

Ahora bien, a pesar de que la cuestión del error trágico se encuentra íntimamente ligada a la ignorancia y a la noción de responsabilidad que se desarrolla en la *Ética Nicomaquea* (III 1, 1110b24-1111a), no hay acuerdo entre los estudiosos acerca de que la argumentación de Aristóteles en ambos tratados sea confluyente:

> ἕτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἄγνοιαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα: ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἄγνοιαν πράττειν ἀλλὰ διά τι τῶν

> εἰρημένων, οὐκ εἰδὼς δὲ ἀλλ᾽ ἀγνοῶν. ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἁμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὅλως κακοὶ γίνονται: τὸ δ᾽ ἀκούσιον βούλεται λέγεσθαι οὐκ εἴ τις ἀγνοεῖ τὰ συμφέροντα: οὐ γὰρ ἡ ἐν τῇ προαιρέσει ἄγνοια αἰτία τοῦ ἀκουσίου ἀλλὰ τῆς μοχθηρίας, οὐδ᾽ ἡ καθόλου (ψέγονται γὰρ διά γε ταύτην) ἀλλ᾽ ἡ καθ᾽ ἕκαστα, ἐν οἷς καὶ περὶ ἃ ἡ πρᾶξις...
>
> Además, obrar por ignorancia parece distinto de obrar en ignorancia: pues el embriagado o el encolerizado no parecen obrar por ignorancia sino por algunas de las [causas] mencionadas, no en conocimiento sino en ignorancia. En efecto, todo malvado ignora lo que es necesario hacer y [aquello] de lo que debe abstenerse, y por tal falta son injustos y malos en general. Pero «involuntario» no se dice cuando alguien no conoce lo conveniente pues la ignorancia en la elección no es causa de lo involuntario sino de la maldad, tampoco lo es la ignorancia universal[30] (pues ésta es censurada) sino [ignorancia] de aquellas [circunstancias] en las que y respecto de las cuales se actúa...

Tonner, por su parte, asegura que la *Poética* es una parte central del estudio de Aristóteles acerca de la naturaleza de la acción humana y de la felicidad. Según el autor, el tratado –además de ser leído como una obra estética– puede ser considerado como parte de la teoría ética del filósofo (2008, pág. 2). Sherman, por su lado, argumenta en el sentido opuesto. La autora afirma que a diferencia de Platón, a Aristóteles no le interesa ningún tipo de censura moral y no desaprueba –sino todo lo contrario– las obras que provocan una respuesta emotiva frente al sufrimiento y la pérdida. Si en la *Poética*, continúa Sherman, se encuentra algún indicio moralizante es un efecto colateral del interés del filósofo justamente por las tragedias que generan el placer propio de las emociones trágicas (1992, pág. 184). Por nuestra parte, concordamos con Sherman en el sentido de entender el tratado principalmente en términos estéticos y en el hecho de que Aristóteles no realiza ningún tipo de censura moral respecto de la respuesta emotiva que las tragedias generan en el auditorio, sino todo lo contrario. El filósofo analiza las pasiones que generan las diferentes tramas con sus variantes en cuanto a los caracteres representados y explícitamente prefiere las que -según él- deben provocar las piezas trágicas. Unas líneas más adelante volveremos sobre la cuestión de la importancia del destinatario de las mismas, el auditorio.

Para Aristóteles resulta determinante que lo que se ignore sean las circunstancias particulares de la acción –y entonces también sus consecuencias– y no lo universal, es decir, lo que está bien y lo que está mal. Esto es lo que diferencia un acto voluntario de uno involuntario. Edipo mata a su padre y se casa con su madre no porque no sepa que esas acciones no son correctas, sino porque ignora lo particular de la situación: el hecho de que el hombre que se cruza en el camino **es** su padre y que la mujer con la que se casa **es** su madre. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esos errores están fuera de la tragedia de Sófocles y entonces el error que habría que considerar consiste en investigar la causa de la peste que azota Tebas. Esto es lo que conduce al héroe a conocer dichas circunstancias, lo que produce el cambio de fortuna y el desenlace trágico. Es decir, se produce el reconocimiento junto con la peripecia y –como ya comentamos unas páginas antes– eso es para Aristóteles lo más bello (*Poet*.XI.1452a32-33). Como *Edipo*, la mayoría de las tragedias son el resultado de una cadena de errores trágicos que llevan al héroe al desenlace final. Y, a su vez, generan consecuencias que implican otros errores trágicos. Según Tonner, se trata de eventos «casualmente inteligibles» (2008, pág. 20).

Si bien la clase de errores son indefinidos y numerosos y hay muchas maneras de errar, solo hay una forma de hacerlo de «la manera correcta», en pos de provocar las pasiones trágicas (Sherman, 1992, pág.184). Y en ello es de vital importancia que no se obre por vicio o por maldad. Tonner asegura que si bien no hay límite para el tipo de error que el poeta quiera representar, sí lo hay respecto del significado que tenga para el auditorio (2008, pág. 19). Es decir, en relación a las pasiones que deben generarse que, a su vez, están relacionadas con la noción de responsabilidad y de ignorancia. Ya desarrollamos lo referido al tipo de ignorancia que según Aristóteles está involucrada en el error trágico, la relacionada con las circunstancias particulares y no con lo universal. Detengámonos ahora, en la responsabilidad.

La noción de responsabilidad en relación al error trágico es una cuestión bastante problemática. De por sí, la noción de «error» involucraría cierto nivel de responsabilidad. Aristóteles diferencia en *Rhet*. I.13.1374b5-10 y también en *Ética Nicomaquea* V.8 tres variantes: actuar mal de manera intencional, el error y el accidente,

> ἐφ᾽ οἷς τε γὰρ δεῖ συγγνώμην ἔχειν, ἐπιεικῆ ταῦτα, καὶ τὸ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀδικήματα μὴ τοῦ ἴσου ἀξιοῦν, μηδὲ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀτυχήματα: ἔστιν ἀτυχήματα μὲν γὰρ ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας, ἁμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ πονηρίας τέ ἐστιν
>
> Porque los casos para los que es necesario el perdón[31] son casos de equidad, y los errores y los delitos no son merecedores de lo mismo ni los errores que las desgracias. Pues, desgracias son tales [cosas que suceden de forma] inesperada y no por maldad, los errores no son inesperados pero no con maldad, los delitos son calculados y por maldad...

La clave parecería ser la intencionalidad (relacionada con la ignorancia) en el accionar que sería proporcional a la responsabilidad. Dentro de esta clasificación, tradicionalmente se ha entendido el error como una «negligencia culpable» (culpable en el sentido penal, no en el sentido religioso) en la que el nivel de culpa es moderado (a diferencia del actuar con mala intención en el que la responsabilidad es total y del accidente en el cual ésta no estaría involucrada). Sherman, sin embargo, argumenta de manera diferente y pone el acento en la noción de *paralogos*, la cual implica consecuencias inesperadas pero no inexplicables. De esta manera, la autora está poniendo en juego la idea de «inevitabilidad». La *katharsis*, continúa, depende de la aceptación en lugar de la posibilidad de haberlo evitado (1992, págs.184-188). Tonner agrega que el error es atribuible al individuo y en él están involucrados lo voluntario de la acción (y esto es una principal diferencia con el accidente) y, en cierto punto, la suerte. Según el autor, el protagonista pudo haber hecho todo lo posible y requerido a nivel moral y aun así cometer un error (2008, pág. 20).

Respecto del error trágico, resulta sumamente significativo para nuestro análisis el hecho de su directa relación con el auditorio, destinatario de la pieza trágica. En unos párrafos anteriores dijimos –citando a Tonner (2008)– que si bien hay muchos errores posibles, el que a Aristóteles le interesa es el que genera de manera adecuada las pasiones trágicas. Unas líneas después del pasaje que citamos sobre el error trágico, dentro del mismo capítulo, el filósofo afirma:

> ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.
>
> Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo[32], lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si son bien dirigidas[33] aparecen 34 como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos,[35] parece el más trágico de los poetas. (Aristot,*Poet*. XIII.1453a23-30)

Este pasaje es interesante en varios sentidos. En primer lugar, por la directa referencia a la representación en relación con lograr el efecto trágico deseado. Las piezas teatrales –en este caso las de Eurípides– si son bien dirigidas (ἂν κατορθωθῶσιν, àn katorthōthōsin) resultan ser las más trágicas. Es decir, que el espectáculo no es algo accesorio, sino algo decisivo en ello. Ahora bien, esto no significa que la organización y elaboración de la trama sean cuestiones secundarias36, sino que -como ya desarrollamos en unas páginas anteriores- la instancia textual y su posterior representación se relacionan a partir de una dinámica performativa que le otorga al texto trágico una finalidad performativa. Asimismo, este pasaje refiere claramente a la noción de virtualidad escénica que hemos desarrollamos ya, Aristóteles está pensando en la representación implícita del texto.

En otro pasaje que involucra ejemplos de tragedias conocidas encontramos una referencia explícita a la representación teatral:

> φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς

> θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.
>
> Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico[37] o en la *Ilíada* que éste[38] [se desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está fuera del drama, ya sean [hechos] sucedidos hace tiempo que no pueden ser conocidos por los hombres o posteriores que es necesario [que sean] proclamados y anunciados. Porque le atribuimos a los dioses el verlo todo. Nada debe haber en los hechos inexplicable, de ser así, [39] [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (*Poet*.XV.1454a38-1454b7)

La palabra μηχανή (mējanḗ) remite directamente a la materialidad del espectáculo. Literalmente significa «instrumento, máquina para levantar peso», pero dentro del ámbito del teatro refiere a una «máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire» (Liddell y Scott, 1996: *s.v.*), es decir, que es un dispositivo escénico. Es sumamente significativo el hecho de que aquí Aristóteles esté pensando directamente en la representación teatral. La μηχανή no es parte del desenlace de *Medea* sino cómo éste es llevado a escena. La crítica a Eurípides tiene que ver con la elaboración de una trama en la cual el desenlace involucra la aparición de un dios y entonces la necesidad de utilizar dicho dispositivo. Pero lo interesante es la manera en que lo expresa: no censura la resolución del conflicto mediante la aparición del dios, sino que el final implique el uso de la μηχανή. Lo que tiene en cuenta el filósofo es la virtualidad escénica de la pieza teatral, está pensando en su posterior representación.

Realizaremos a continuación algunas consideraciones finales a modo de cierre.

4. Consideraciones finales

En el presente trabajo analizamos los ejemplos de tragedias conocidas conservadas completas a lo largo de la *Poética* de Aristóteles. La mayoría de ellos versan sobre la construcción de la trama -es decir, sobre la esfera textual-, pero también hay otros que refieren explícitamente a la representación teatral. Ahora bien, a partir de la noción de virtualidad

escénica y de la dinámica performativa que vincula ambas esferas -textual y escénica-, es posible advertir que en los ejemplos están involucradas ambas, por más que el foco esté puesto en una de ellas. Es decir, prácticamente no se realizan menciones de ejemplos respecto de una u otra esfera de manera independiente, siempre se advierte en mayor o en menor medida la vinculación mutua de dichas esferas.

La noción de virtualidad escénica refiere a la representación que prevé el texto dramático e implica la presencia virtual en éste de su escenificación. Ya aclaramos que esta noción propia de la naturaleza teatral adquiere en esta época características particulares y la representación prevista por la pieza dramática es la *única* opción posible. En las menciones en las que está involucrado explícitamente el espectáculo teatral y que son sobre tragedias conservadas completas, Aristóteles no refiere una puesta en escena particular, sino que sus ejemplos son a partir de la potencialidad escénica del texto trágico en cuestión. [40]

Por su parte, la dinámica performativa que vincula la instancia textual y la espectacular también es propia de la especificidad disciplinar del teatro, pero en esta época posee determinadas peculiaridades. Esto se debe a que dentro de la cultura oral, el texto dramático no era un fin en sí mismo. Entonces, esta dinámica performativa se caracteriza por imprimirle al texto una *finalidad* performativa, el texto dramático es *para* ser representando, su razón de ser radica en ello.

De igual modo, no hay que perder de vista que uno de los principales intereses del filósofo consiste en que la tragedia genere las correspondientes pasiones trágicas en el auditorio. Es decir, que su argumentación tiene puesto el foco en la recepción y ésta se llevaba a cabo únicamente mediante la escenificación de las piezas. Como ya explicamos, la cultura de la época es todavía oral y en el caso del teatro, si bien existían prácticas de escritura, éstas eran implementadas en función del espectáculo teatral (Enos, 2012, págs. 21-24).

Por último, es necesario destacar una cuestión que sobrevuela toda la argumentación del filósofo en el tratado. Nos referimos al conocimiento por parte de Aristóteles del circuito de la comunicación teatral completo[41], con sus diferentes componentes: el texto dramático -compuesto por el poeta-, su escenificación -de la que hace responsable explícitamente al escenógrafo- y el receptor -el auditorio-. Esto se evidencia no solo por el hecho de que aborde dichos componentes, sino también en el uso que hace de los ejemplos trágicos, en los que se advierte un tratamiento

de los mismos no como componentes aislados, sino en su vinculación a partir de una dinámica específicamente teatral.

En línea con ello, este trabajo pretendió analizar la implementación de los ejemplos trágicos resaltando -justamente- su especificidad disciplinar. Es importante destacar que por más que Aristóteles no aborde el espectáculo teatral en la *Poética* por ser extratécnico, de todos modos el ámbito espectacular está presente y atraviesa todo el tratado, también en los ejemplos en relación a la correcta composición de la trama.

5. Obras citadas

Ediciones, traducciones y comentarios a los tratados aristotélicos citados

Cappelletti, A. J. (1998). *Aristóteles. Poética*. Caracas: Monte Ávila.

Dupont-Roc, R. y Lallot, J. (1980). *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*. París: Seuil.

Fyfe, W. H. (1932). *Aristotle. Aristotle in 23 Volumes*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

García Yebra, V. (1992). *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Gredos.

Halliwell, S. (1987). *Aristotle's Poetics*. Londres: Duckworth.

---------- (1998). *Aristotle's Poetics with a New Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kassel, R. (1966). *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford: Clarendon Press.

Pallí Bonet, J. (1993). *Aristóteles. Ética Nicomaquea-Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.

Sinnott, E. (2009). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Bibliografía instrumental

Bailly, A. (2000). *Le Grand Bailly. Dictionaire Grec Français*. París: Hachette.

Liddell, H. G. y Scott, J. (1996). *Greek-English Lexicon, with a revised supplement*, Oxford, Clarendon Press.

Teoría teatral

PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de la Cultura.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

---------- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

VILLEGAS, J. (1990). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

Bibliografía específica

BELFIORE, E. (1992). Aristotle and Iphigenia. En A. Oksenberg- Rorty (Ed.), *Essays on Poetic's* (págs. 359-378). Princeton: Princeton University Press.

BONANNO, M.G. (1997). All the (Greek)World's a Stage: Notes on (not Just Dramatic)

GREEK STAGING. En L. Edmunds y R.W. Wallace, (Eds.), *Poet, Public and Performance in Greece* (págs. 112-123). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

ENOS, R. (2012). Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents. En J. Murphy (Ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America* (págs. 1-35). London: Routledge.

MONTES BERNAL, D. (2017). De Esquilo a Aristóteles: consideraciones sobre la forma de la tragedia griega. *Común-A 1* (1), 43-79.

SHERMAN, N. (1992). Hammartia and Virtue. En A. Oksenberg- Rorty (Ed.), *Essays on Poetic's* (págs. 177-196), Princeton: Princeton University Press.

SIFAKIS, G.M. (2013). The misunderstanding of *opsis* in Aristotle´s *Poetics*. En G.W.M. Harrison y V. Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (págs. 45-62). Leiden y Boston: Brill.

REZNIK, C. (2017). Consideraciones sobre la representación oratoria y sus relaciones con la representación teatral. *Talía Dixit*, 12, 35-48. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/473782

---------- (2020). *La representación teatral a partir de la Poética de Aristóteles: un estudio sobre su especificidad y semántica* [Tesis de Doctorado no publicada], Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/6039

---------- (2021a). El espectáculo teatral griego antiguo: una reconstrucción a partir de la *Poética* de Aristóteles. *Artes en Filo. Revista del Departamento de Artes*, 1, 3-21. Disponible en http://revistas.filo.uba.ar/index.php/artesenfilo/issue/view/272/showToc

---------- (2021b). La noción de virtualidad escénica en la *Poética* de Aristóteles. *Telón de Fondo*, 33, 31-41. Disponible en http://revistas-cientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/issue/view/696

Taplin. O. (1977). Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?. *PCPhS* (203), 121–131.

---------- (2003). *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.

Tonner, Ph. (2008). Action and Hammartia in Aristotle´s *Poetics*». *E-logos. Electronic Journal for Philosophy 15(1)*, 1-23. Disponible en https://e-logos.vse.cz/artkey/elg-200801-0001.php

Wiles, D. (2000). *Greek Theatre Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

6. Notas

1 La palabra «poeta» es una traducción literal del término griego que utiliza Aristóteles para designar al dramaturgo, tanto trágico como cómico (ποιητής, poiētēs),. En la antigüedad, dicha palabra designaba a los autores líricos, épicos y teatrales.

2 Trabajamos con el texto griego editado por Kassel (1966) de la Biblioteca Oxoniense de Escritores Clásicos.

3 Seguimos en la traducción del verbo la edición de García Yebra (1992, pág. 151).

4 Las traducciones de los tratados aristotélicos presentadas a lo largo del trabajo son propias y fueron realizadas en el marco de nuestra investigación doctoral (Reznik, 2020).

5 No ahondamos en el análisis de esta cuestión porque excede el objeto de estudio del presente artículo. Cfr. Reznik, 2021a.

6 Cfr. Halliwell (1987; 1998), Bonanno (1997) y Taplin (2003).

7 Aristot, *Poet*.VI.1450a5-10.

[8] Esta cuestión también se advierte en Aristot, *Poet*.IV.1449a7-9:
τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὑτό τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.
El observar, en efecto, si la tragedia ya se encuentra suficientemente desarrollada en sus formas* o no, juzgar esto en sí mismo y respecto al teatro**, es otro discurso.
* Literalmente εἶδος (eîdos), significa «los que es visto, la forma» (Bailly: 2000: *s.v.*). Si bien en el marco de la *Poética* convencionalmente se lo traduce como «especies» elegimos una traducción más literal porque consideramos que resulta clarificadora.
** Si bien en el texto original θέατρον (théatron) está en plural elegimos traducirla en singular y consideramos que «teatro» es la manera más pertinente de hacerlo, seguimos a Dupont Roc y Lallot (1980) al respecto. Halliwell (1987) traduce «audiences» y Sinnott (2009) elige «representaciones teatrales». En griego θέατρον, según el Liddell y Scott (1996: *s.v.*) significa «lugar de lo visto, lugar para ver» y puede abarcar todos sus componentes: el auditorio, el espectáculo teatral, el espacio escénico, etc. El Bailly (2000: *s.v.*) define la palabra como «teatro, lugar donde se asiste a un espectáculo», en el sentido colectivo «los espectadores», entre otros.

[9] Cfr. Reznik (2017; 2021b).

[10] Veremos, a partir de nuestro análisis, que muchos de ellos refieren explícitamente al ámbito escénicos.

[11] Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral, titulada *La representación teatral a partir de la Poética de Aristóteles: un estudio sobre su especificidad y semántica* (Reznik, 2020).

[12] Esta cuestión es compartida por otras artes como, por ejemplo, la música y la danza.

[13] Cfr. Taplin (1977).

[14] En la posmodernidad la cuestión se torna problemática. Cfr. Pavis (1994).

[15] El autor refiere a la ley del 330 a.C. de Licurgo que aseguraba la fijación por escrito de una versión «oficial» de los textos para que quede registro, más allá de las distintas representaciones con sus agregados (2000, pág 166).

[16] Además, a partir de siglo IV las piezas comienzan a reponerse fuera de Atenas y los dramaturgos dejan de cumplir dicha función.

[17] No es el objetivo del presente artículo ser exhaustivo al respecto, sino que se exponen algunos pasajes para ejemplificar la cuestión. Cfr. Reznik, (2021a).

[18] Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 18).

[19] Al respecto, Sifakis argumenta que Aristóteles estaría apelando al tipo de poeta que puede convertiste en el mejor dramaturgo: éste no sería extático, sino inteligente, ya que puede visualizar el comportamiento emocional de sus personajes como si fueran personas reales atravesando determinadas circunstancias de la vida (2013, pág. 60).

[20] Los manuscritos traen [τὸν θεατὴν] (tón theatrẽn) pero algunos editores lo excluyen como Hardy y Lucas, a quienes seguimos aquí. Tampoco lo incluyen las ediciones de Cappelletti (1998, pág. 20) y la de Halliwell (1987, pág. 50). Por su lado, la edición de Dupont-Roc y Lallot sí lo toma (1980, pág. 92).

[21] Como mencionamos en la nota anterior, Dupont-Roc y Lallott eligen incluir [τὸν θεατὴν] (tón theatrẽn) y traducen: «...son Amphiaraos remontait du sactuaire, ce qui aurait passé si les spectateurs n´avaient pas vu jouer la pièce...» (1980, pág. 93).

[22] Aristot.*Poet.*XXVI.1461b27-1462a10, por ejemplo.

[23] Seguimos a Fyfe (1932). Cappelletti traduce «Aparte de estas [situaciones] no hay otras...» (1998, pág. 16).

[24] Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 16).

[25] El Bailly (2000: *s.v.*) anota esta acepción entre todos los significados de μιαρός para *Poet*. XIII y nosotros lo extendemos, también, para este capítulo. Cappelletti, por su parte, lo traduce como «desdoroso» (1998, pág. 16), Dupont-Roc y Lallot, por su parte, «répulsion» (1980, pág. 83).

[26] Ibídem.

[27] ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον (*Poet*. XIII.1453a.5). Está frase es normalmente aceptada por los editores. Por su parte, Sinnott la considera una glosa (2009, nota 302, pág. 88).

[28] Seguimos la acepción que anota el Liddell y Scott (1996: *s.v.*) para μεταξὺ como preposición de genitivo.

[29] Seguimos, aquí, la traducción de Cappelletti (1998: 14).

[30] Seguimos a Pallí Bonet (1993, pág. 181).

[31] Según el Liddell and Scott si συγγνώμην –suggnō̃mmēn– está acompañado por ἔχειν –éjein- puede traducirse como «to pardon» (1996: *s.v.*).

[32] Seguimos a Cappelletti (1998, pág.15). Fyfe (1932), por su parte, traduce «as we have shown».

[33] Seguimos una de las acepciones que, según el Bailly, corresponden al verbo (2000: *s.v*) porque es clara en relación al hecho de poner en escena la pieza y la responsabilidad de la dirección en dicho proceso. Cappelletti traduce «si son bien interpretadas» (1998, pág. 15), Garcia Yebra elige «si se representan debidamente» (1999, pág. 172) y Fyfe, «if they are successful» (1932).

[34] Seguimos a Fyfe (1932), Cappelletti, por su parte, traduce «resultan las más trágicas» (1998:15).

[35] Seguimos a Cappelletti (1998:15) y traducimos «elementos», Fyfe (1932), por su parte, anota «Euripides is in other aspects a bad manager».

[36] ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas... (Aristot, *Poet*.VI.1450b17-22)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet*. XIV.1453b1-10)

[37] Literalmente μηχανή significa «instrumento, máquina para levantar peso» pero dentro del ámbito del teatro es «máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire» (Liddell y Scott, 1996: s.v.). Cappelletti traduce «tramoya» (1998: 17), Dupont-Roc y Lallot «recours à la machine» (1980: 85) y Fyfe (1932) «The god in the car». Consideramos importante dejar en claro en nuestra traducción que, aquí, Aristóteles se está refiriendo al ámbito espectacular. Si bien «tramoya» refiere, también, al ámbito del espectáculo, «dispositivo escénico» es más apropiado y una noción propia de los estudios teatrales.

[38] El desenlace.

[39] Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 18). Fyfe (1932) traduce de la misma manera.

[40] Hay menciones a puestas en escena particulares, por ejemplo, en *Poet*. XVII. 1455a27-29, pero no sabemos de qué tragedia se trata.

[41] Aristóteles es conocedor de la especificidad disciplinar de los diferentes géneros antiguos, no solo del teatro. Esto se evidencia, por ejemplo, en su tratamiento de la épica y de la historia.

CARTAPACIO



La dramaturgia mediatizada y los públicos del siglo XXI: el trabajo pionero de Pilar G. Almansa
Alba Saura Clares

Textos interactivos y/o inmersivos

Banqueros vs. Zombis
Pilar G. Almansa, Dolores Garayalde e Ignacio García May

Comunidad3s
Pilar G. Almansa y Paul Fernández

G-Nesis
Pilar G. Almansa y Paul Fernández



LA DRAMATURGIA MEDIATIZADA Y LOS PÚBLICOS DEL SIGLO XXI: EL TRABAJO PIONERO DE PILAR G. ALMANSA

Alba Saura Clares
Universitat Autónoma de Barcelona

Tengo la inmensa fortuna de conocer diversas facetas de la obra de Pilar G. Almansa y he podido observar con interés cómo se desenvuelve con suma destreza por todas ellas. Recuerdo perfectamente la primera vez que la escuché hablar. Había sido invitada al V CIJIET – Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales, que en 2020 organizaban Jara Martínez Valderas y Marga del Hoyo en un Madrid pandémico. Al oírla pensé que era una mujer de teatro. Lo pensé con envidia: es una mujer de teatro al completo. En esa charla, Pilar hablaba desde su hacer creativo, pero plenamente consciente de que el mismo resulta indesligable de los sistemas de producción en los que se inscribe. Es una teatrista que controla la escena a la perfección, en cada uno de los niveles de escenificación, y cuya valía dramatúrgica es incuestionable, pero que a la vez se plantea retos que hacen confluir estos elementos con su papel como productora. Pilar Almansa hace teatro, sabe los retos que eso implica y los asume con toda su capacidad.

En primer lugar, llegué a conocer su trabajo dramatúrgico por mi interés en el teatro sobre la memoria histórica a través de *Mauthausen. La voz de mi abuelo*, el texto que creó junto a Inma González y que las condujo a ambas a un montaje crudo, entretenido, punzante, emocionante y bello, tanto como el testimonio que recuperaban de un superviviente de los campos de concentración, Manuel Díaz, abuelo de Inma. Tanto fue

mi entusiasmo que tuve la fortuna de poder acompañar su publicación en la Editorial Renacimiento, que estará viendo la luz en su colección Espuela de Plata en este final de 2022. En una entrevista que pude realizarles para esta ocasión, de las cosas que más me interesaron del relato sobre la escritura a partir del testimonio y su puesta en escena fue que juntas decidieran que lo que sería el montaje de un monólogo para el circuito independiente brillara como una escenificación compleja. En la palabra, en el gesto, en los elementos, en el cuerpo de Inma y sus acciones en todo el escenario, habían logrado un espectáculo de verdadera magnitud y de profunda imaginación escénica.

El siguiente descubrimiento que alcanzo con la obra de Almansa llega al acercarme a su excelente Tesis Doctoral, *La experiencia escénica mediatizada: tecnologías interactivas del siglo XXI aplicadas al teatro* y a las tres obras que sirven de corpus de estudio para ese trabajo y que ahora tenemos la suerte de que la revista *Acotaciones* publique: *Banqueros vs. zombis*, *Comunidad3* y *G-Nesis*. El valor que emana de estas obras es múltiple: por afrontar el reto dramatúrgico transmedial, por acercar el teatro a las posibilidades que las tecnologías ofrecen, por crear pensando en el público joven y, en definitiva, por poner empeño en hacer aquello en lo que cree incluso cuando es consciente de que los desafíos pueden ser muchos. Son tres obras pioneras en el ámbito español para pensar en las posibilidades que la tecnología puede ofrecer a la creación escénica en este siglo XXI.

Las tres propuestas comparten algunos puntos en común. En primer lugar, en las tres Almansa ocupó de forma simultánea los roles de dramaturga, directora y productora. El accionar de la tecnología conlleva diferentes retos técnicos y artísticos que las conducen a un espacio de experimentación para ir concretando las posibilidades que la experiencia mediatizada ofrece. Las tres toman como eje común la relación interactividad-dramaturgia-escena intermedial. La construcción convencional de su desarrollo en la relación con el público (unas coordenadas tempoespaciales: un teatro, una hora convocada, una experiencia por lo tanto habitual para el público), las hacen presentarse como una experiencia escénica meditazada no pervasiva. Son obras que confluyen en el hacer y se complementan porque todas suponen un paso más -inacabado, en el sentido de todo lo que le queda por seguir creando a esta teatrista a partir de las propuestas que hace-, para escudriñar las posibilidades y límites de lo interactivo y la escena intermedial, encontrar el

diálogo con el público y la manera de introducirlo en la mercadotecnia y generar que cada nueva obra se retroalimente del aprendizaje obtenido en la anterior.

Estas obras se asientan en el conocimiento sobre el *liveness* percibido y se dirigen principalmente, que no de forma exclusiva, a espectadores entre 15 y 25 años. Esta cuestión es, a mi parecer, de las más importantes del proceso incluso si los objetivos artísticos no hubieran sido resueltos, como sin duda ha ocurrido a tenor de los resultados. Me refiero a que una de las problemáticas actuales en el ámbito teatral es la conexión con el público y con los nuevos públicos. ¿Cómo acceder desde el teatro a la juventud? ¿Cómo convocarlos a una experiencia escénica que encuentran alejada en su hacer cotidiano? ¿Cómo entender y hacer confluir su nueva forma de comunicarse, ser y estar en el mundo con lo que el teatro ofrece? ¿Cómo invitar al presente escénico a un público marcado por la inmediatez, la tecnología, la confluencia continua de estímulos y diálogos abiertos? ¿Cómo invitarlos a estar sentados durante un tiempo determinado atendiendo solo a una realidad, la escénica, cuando la vida que nos rodea nos permite acceder y confluir al mismo tiempo realidades paralelas? Para mí, el teatro es de los pocos lugares donde hallo, actualmente, un estar sereno y alejada del resto de realidades. Pero ¿cómo convocar las mentes de quienes necesitan vivir la experiencia unida a su relación habitual con el mundo, múltiple, mediatizada, con posibilidad de tener la razón dialogando con varias realidades? Y, sobre todo, ¿cómo pensar que el lenguaje teatral puede permanecer a lo largo del tiempo sin cambios? Y en ese viraje, los lenguajes tecnológicos, las nuevas formas de relacionarnos y la gamificación pueden generar resultados especialmente importantes para conectar con los nuevos públicos, con las personas jóvenes que se adentren casi por vez primera al teatro y se sientan interpelados para que el camino sea largo y rico.

La primera obra, *Banqueros vs. Zombis: El juego de los mercados*, se estrenó el 13 de febrero de 2015 en el Teatro Galileo. Se trata de una propuesta que recupera la antigua fórmula de «Elige tu propia aventura», de la que se han hecho eco de la literatura a los videojuegos en el pasado. Así, el público participaba en el desarrollo de las escenas y de toda la acción dramática y la duración de la propuesta variaba entre ochenta y noventa minutos según las elecciones que tomaran las personas asistentes.

El hilo dramatúrgico conductor se asienta en una problemática social. Junto a la directora y dramaturga Dolores Garayalde, Almansa

había realizado en los meses posteriores al 15M una investigación sobre las dinámicas macroeconómicas y cómo estas desencadenaron la crisis de Lehmann Brothers. Los fondos de inversión, las agencias de calificación de riesgo, los organismos internacionales y la macroeconomía que habían asolado desde cinco años antes a la sociedad son el motor de acción. El zombi se convierte, entonces, en trasunto del proletariado en el tiempo actual: alineado, masificado, deshumanizado por el sistema. El planteamiento es aparentemente sencillo: opresores del sistema económico vs. oprimidos, banqueros vs. zombies. En la formulación estética y la experiencia mediada halla su mayor interés esta dramaturgia, cuyo sustento recuperaba el antiguo sintagma del derecho griego y latino »la esclavitud por deuda», convertido entonces en »la zombificación por deuda» en la mirada contemporánea. Así, toda persona que no cumple con el pago de su deuda es convertida en la pieza en zombie no agresivo en una distopía aterradora por su relación con la realidad. De forma interactiva, esta dramaturgia se adentra a su vez en la gamificación para ofrecer una experiencia donde la bolsa se convierte del juego macroeconómico a aquella acción directa opresora para la recepción. El público se convierte entonces en los mercados de este gran casino de la bolsa, que se acciona a partir de una aplicación, y según su éxito o fracaso, su suerte en el juego económico, la dramaturgia variaría, tal y como habían previsto textualmente Ignacio García May, Dolores Garayalde y Pilar G. Almansa.

Años después, en 2019, la experimentación mediatizada y la implementación de las fórmulas de la gamificación para ofrecer nuevas experiencias continúa siendo una base en la dramaturgia de Almansa. Así estrenó el 28 de mayo de ese año en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle Inclán *Comunidad3*. Se trató de un experimento de teatro inmersivo e interactivo dentro del programa Nuevas Direcciones del CDN. En este caso, el proceso convocado con dieciocho días de experimentación dio como resultado una propuesta que reunía tres piezas dirigidas por tres directores/as diferente: Rakel Camacho, David Martínez Sánchez y la propia Almansa. Durante los seis días de representaciones, de nuevo se presentaba una propuesta cuya variación en la duración, entre ochenta y noventa minutos, estaba marcada por el grado de participación del público en la misma. La noción de tragedia fue la que unió los intereses de estos tres creadores, con el fin de adentrarse en la recuperación del ritual, impulsado por Camacho; en la fusión entre

lo audiovisual y escénico, a partir de las propuestas de Martínez, y en propiciar el *liveness* percibido a partir de tecnologías interactivas de la mano de Almansa. Según constaba en el programa de mano, el proyecto propiciaba:

> Las tragedias griegas e isabelinas eran posibles gracias, según George Steiner en *La muerte de la tragedia*, a la existencia de una comunidad organiza en la que las nociones de blasfemia, gracia, condenación y expiación eran un asunto colectivo, no individual.
>
> La noción de comunidad se ha transformado drásticamente desde la aparición de las redes sociales. Como afirma Pierre Lévy en *Inteligencia colectiva*, »las comunidades virtuales son nueva forma de »hacer sociedad». Es rizomática, transitoria y disociada del espacio y el tiempo», y, nos gustaría añadir, mediatizada. La necesidad de comunión no desaparece en el ser humano, pero se ha transformado el medio y la articulación de esa necesidad.

Ante esta premisa, el proyecto convocaba diferentes formas de ser en comunidad y de vincularnos a ella a través de la propuesta escénica. La primera, la *Comunidad virtual*, estaba dirigida por Almansa y buscaba crear una comunidad transitoria donde los integrantes compartieran simultáneamente proximidad física y un espacio virtual, jugando con las posibilidades de la escena intermedial. Así, se generaba información visual y textual que se compartía a través de una red social que había sido configurada y generada para la propuesta escénica. En segundo lugar, la dirección de David Martínez Sánchez convocaba una *Comunidad trivial*, donde a partir de la información recabada de la primera propuesta se generaban referentes comunes que dirigían su mirada a las aspiraciones mitológicas. Finalizaba con la *Comunidad ritual* dirigida por Rakel Camacho, en la generación orgánica de un ritual compartido por esta comunidad temporal que proyectara, a partir de los referentes comunes, una trascendencia. En cierta forma, esta obra podemos concebirla no solo en su reflexión hacia el público, sino también como una reflexión meteateatral sobre la comunidad como ontología de lo teatral y cómo la misma puede convocarse, en la escena contemporánea, a partir de la creación de experiencias escénicas mediatizadas que le interpelen de forma directa.

Para el proceso creativo, contaron con el apoyo de la U-tad, Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital, para el desarrollo de la aplicación, y la Universidad Carlos III de Madrid. Las tres piezas tenían lugar de manera consecutiva, según el orden anteriormente descrito, en un mismo espacio y predominando el carácter inmersivo de la misma; ello propició la eliminación del patio de butacas para generar los diferentes espacios para cada fase de la representación.

La propuesta específica de Almansa para *Comunidad3s* tenía como base el concepto de «espect-actor» de Boal, proponiéndoles, a partir de un marco ficcional, su absoluta implicación con la propuesta. Los asistentes se descubrían como tripulación en una nave espacial rumbo al planeta Siria. La Alianza, una organización supranacional, había elegido a las personas mejores preparadas para la colonización del nuevo destino. Tras un largo tiempo de hibernación, los colonos despiertan unos meses antes de llegar a Siria. Será entonces cuando tengan que configurar la Comunidad 3S ante la premisa de no repetir los errores del pasado. Con este viaje, perdían su identidad terrenal y debían construir otra a través de la aplicación en la que se sustentaba la pieza dramatúrgica. Así, se generarían nuevos lazos, se elegirían a las personas líderes para la nueva sociedad en construcción. En un momento determinado, un accidente, la colisión de un meteorito con la nave Oikós, propiciaba el final de la pieza ante la falta de oxígeno para todos los tripulantes; entre todos tenían que elegir qué grupo se salvaba y qué tres perecían. Con la cuenta atrás para encontrar al equipo superviviente, la pieza concluía.

La última experiencia a la que Almansa ha hecho frente en esta línea de dramaturgia mediatizada tuvo lugar con *G-Nesis*, la tercera parte de lo que podemos pensar como una trilogía de experimentación escénica, pero que sin duda seguirá atrayendo numerosas búsquedas en esta teatrista. Se repitió el estreno en el Teatro Galileo (ya Teatro Quique San Francisco) y se estrenó el 20 de mayo de 2021. Además de labores de producción y dirección, la dramaturgia era compartida por Almansa y Pablo Fernández Santa-Cecilia. Esta propuesta supone una continuidad del planteamiento dramatúrgico y de construcción de las aplicaciones desarrollado en *Comunidad3s*, muestra de la consciencia de la teatrista sobre el nuevo espacio de trabajo que está transitando y la necesidad de reafirmar y analizar sus posibilidades y aprender de los retos que le propone. Para ello, bajo la producción de su compañía, La Pitbull, contó con la colaboración del Máster Universitario en Análisis Sociocultural

del Conocimiento y de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid y de la Fundación Carasso.

La combinación de narrativa, gamificación, inmersión e interactividad a través del móvil para el planteamiento dramatúrgico se corroboraba ahora como el espacio de desarrollo que la autora quería seguir transitando. Se buscaba, además, que *G-Nesis* fuera una experiencia que pudiera ejecutarse en una multiplicidad de espacios de manera flexible y en convivencia con otros espectáculos. Así, el marco narrativo pasa de la escenificación convencional a lo virtual. Ahora, los colonos que viajan en la nave espacial hacia el Planeta Siria se hallan en una simulación colectiva en su periodo de hibernación y sus acciones determinarían su futuro en el nuevo planeta. Se buscó, en la propuesta dramatúrgica, que uno de los tres grupos asistentes defendiera una mentira ante los otros dos. Si el mensaje general consistía en que eran un colectivo que se había salvado del desastre ecológico en la Tierra y habían sido seleccionados mediante duras pruebas y habían salido victoriosos de ello, uno de los grupos era conocedor, por su parte, que eran empresarios y aristócratas que habían pagado una importante suma para formar parte de ese viaje en la nave G-Nesis: habían costeado su salvación. Cuando llegara el momento de tomar la decisión sobre qué grupo debía salvarse, los otros dos conocerían el engaño al que habían sido sometidos por uno de esos grupos y buscarían desenmascarar la farsa. Lo lúdico y las fórmulas de juego ampliamente conocidas sustentan a su vez la dramaturgia, como las diferentes pruebas y estructuras que permitían la continuidad de acción y la implicación del público.

El interés de estas propuestas de Almansa, como observamos en el relato sobre cada una de ellas, emana del propio deseo que se genera en vivirlas. Son obras que invitan automáticamente a la experiencia, a formar parte del juego, de la escenificación, a que seamos espectadores y a la vez partícipes que accionan lo que allí ocurre. Estos trabajos no temen abrir nuevas puertas a las posibilidades teatrales del tiempo contemporáneo. Buscan incansablemente, como la autora, tensar los propios límites de lo escénico, invocar a la comunidad y a lo lúdico como esencia de lo teatral y propiciar espacios donde los nuevos públicos se sientan convocados. No se me ocurre un mayor elogio a las propuestas que la reflexión anterior. Como pionera de estas experiencias en España, Almansa reflexiona incansablemente sobre sus propios procesos creativos, sobre las limitaciones y los logros; dialoga, de forma constante, con los

equipos y los públicos implicados para comprender las posibilidades que ofrecen en el teatro las experiencias mediatizadas y lo que nos deparan esos futuros posibles, este presente, del arte escénico. Disfrutad adentrándoos en estas tres obras ahora publicadas en *Acotaciones*, imaginando su funcionamiento y deseando experimentarlas.

Banqueros vs. Zombis

Pilar G. Almansa, Dolores Garayalde
e Ignacio García May

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.11



Banquero vs. Zombies

DRAMATIS PERSONAE
SOBRE EL ESCENARIO

Común

» Ernesto, analista y ayudante
» Príncipe Abelardo, presidente del Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas
» Rhonda Hamburger, gurú económica
» Broker 1
» Broker 2
» Broker 3

Opción Rescate

» Comisión Nacional de Mercado de Valores
» Presidente del Gobierno
» Juez
» Señora
» Joven
» Ancianita
» Varias ciudadanas endeudadas
» Presentador de los Premios Fortes
» Fermín, guarda de seguridad nocturno del Ministerio

Opción Intoxicación

» Quant
» Presentador de La cocina de Mr. Quant
» Acción de Aceros Inolvidables
» Deuda argentina
» Derivado financiero
» Herbert, director del Fondo Dinerario Internacional
» Presentador de la gala Stop The Zomkids
» Torres, vigilante de la valla de Melilla
» Villa, vigilante de la valla de Melilla

AUDIOVISUALES CON INTERACCIÓN EN ESCENA
Común
Fredric, nuestro hombre en Shanghái
Sargento Segura
4 militares
Multitud zombi

Opción Rescate
Escena Petición de rescate a la Troika
» Banco Central Europeico
» Comisión Europeica
» Fondo Dinerario Internacional

Opción Intoxicación
Escena Factor Riesgo
» Poor Standard
» Mobbing
» Bitch
Escena con el presidente del Fondo Dinerario Internacional
» Jean Baptiste Mobutu, presidente del Ecowas

AUDIOVISUALES SIN INTERACCIÓN EN ESCENA
Común
Historia de la zombificación por deuda
» Federico Marhuenda, el gran periodista
» Adhideva Ramchandani
» Kalichandra Ramchandani
» Periodista inglés
» Otro periodista
» Joven negra para zombificar
» Profesor
» Ejecutivo
» Otro ejecutivo
» Periodista italiano

Desenlaces
MULTITUD ZOMBI

Opción Rescate
Promo 'Rescatados'
» PRESENTADORA
» BOMBERO JEFE
» INFORMANTE
» MUJER ANÓNIMA

Escena Ministerio de noche
MULTITUD ZOMBI

Opción Intoxicación
Telediarios rápidos
» PRESENTADOR 1
» PRESENTADOR 2
» PRESENTADOR 3

Promo Stop The Zomkids
» FAMOSO COLABORADOR

Escena del asalto zombi a la valla de Melilla
» MULTITUD ZOMbi

Telediario
» PRESENTADORA

HISTORIA DE LA ZOMBIFICACIÓN POR DEUDA

Pantalla en negro durante unos instantes. Sonidos inclasificables, luego voces, en inglés. Enseguida, aplausos. Vemos la imagen: una mujer en un estrado de un edificio público. El título en la parte de abajo del plano la identifica como Christine Lagarde, directora del FMI. Empieza a hablar en francés. Su discurso aparece subtitulado:

CHRISTINE LAGARDE.- «Pero haciendo alusión a mi amigo Mario... Monti, me gustaría alejarme del corto plazo, de lo que necesita ser hecho en 2013, y aquí en Davos, dado que tengo el privilegio de dirigirme a ustedes, intentar adoptar un punto de vista más amplio, mirar a un horizonte más amplio, a la nueva economía global que está conformándose enfrente de nuestros ojos. (...) Y la cuestión candente es (...) ¿cómo podemos asegurarnos de que todas las regiones crecen con fortaleza, convergen rápidamente y, aún más importante, logramos satisfacer las aspiraciones de la gente?»

Aplausos. La cámara retrocede y nos damos cuenta de que las imágenes de Lagarde están en una pantalla de televisión. Sentado junto a la tele está EL GRAN PERIODISTA, que baja el volumen con un mando a distancia y mira a cámara.

EL GRAN PERIODISTA.- Han pasado diecisiete años desde que se pronunció este histórico discurso. Como predijo la directora del FMI, el mundo encontró la manera de resetear su economía. Soy Federico Larhuenda y quiero hablarles de la solución económica que ha devuelto la esperanza a millones de personas por todo el mundo.

Corta a:

Música; cartela, letras blanco sobre negro: ZOMBIFICACIÓN POR DEUDA, UN ENFOQUE NOVEDOSO.

Luego: Imágenes de archivo: fotografías de trabajadores haciendo cola en las oficinas del paro, mendigos recogiendo alimentos de los cubos de basura, y otras similares.

EL GRAN PERIODISTA (off).- A principios del siglo XXI, la economía global pasaba por uno de los peores momentos de su historia. La euforia

financiera de las décadas previas había embriagado a muchos ciudadanos, que empezaron a vivir por encima de sus posibilidades. Los países tercermundistas se habían convertido en una carga económica imposible de soportar para Occidente, que ya tenía bastante con intentar regular sus propios problemas económicos. El sistema bancario hizo lo imposible por aumentar los créditos para estimular la inversión y ayudar a las familias, pero no pudo impedir el colapso. Parecía no haber salida; y, sin embargo, la solución estaba gestándose ya, sin que nadie fuera aún consciente de ello.

Música breve. Fundido en negro.

Corte a

Imagen de archivo: dos muchachos de catorce o quince años. Piel morena, ojos oscuros: son, evidentemente, indios. Música algo sentimental.

El Gran Periodista (off).- Los hermanos Adhideva y Kalichandra Ramchandani habían nacido en Londres en 1960 con tan sólo un minuto de diferencia entre ellos. Su padre era un poderoso comerciante indio emigrado a la capital británica. Adhideva y Kalichandra estudiaron en la Universidad de Cambridge y se trasladaron luego a Estados Unidos para doctorarse. Adhideva escogió la Biología; Kalichandra, las Ciencias Económicas.

Más imágenes de los hermanos en diferentes etapas de su vida.

El Gran Periodista (off).- Pero si sus respectivas carreras les diferenciaban, había algo que les unía: su compromiso con las causas humanitarias. En 2010 ambos hermanos viajaron a Haití junto con otros cooperantes para ayudar a las víctimas del terremoto.

Corte a

Video; fragmento de entrevista con los colores algo desvaídos, como si hubiera sido grabada directamente de la tele en un VHS. Los dos hermanos sentados en un sofá de un plató de televisión. A su lado, un presentador. Hablan en inglés con acento, un poco como Peter Sellers en El Guateque, y vemos su texto subtitulado.

ADHIDEVA.- As you will already know, over there in Haiti they have a celebrated folklore figure: the zombie. To give you an idea, it's a little bit like the bullfighter in Spain or the Nazis in Austria – a popular archetype. In reality, when we arrived in Port-au-Prince, it was in danger of becoming extinct, and with the earthquake even more so.

KALICHANDRA.- From a biological point of view they function in a peculiar way because they should be dead, but they aren't. I made a joke to the owner of the hotel where we were staying, «I bet they come cheap to you, don't they?» And that's when we had a light-bulb moment. Adhidheva and I looked at each other suddenly, and without saying a word, we realised that we had thought the same thing.

ADHIDEVA.- Exactly the same.

Subtítulos o doblaje.

ADHIDEVA.- Como usted sabrá, allí en Haití tienen un personaje folklórico entrañable, el zombi. Para que me entienda, es un poco como el torero en España o los nazis en Austria, un arquetipo popular. En realidad cuando llegamos a Puerto Príncipe se trataba de una figura casi extinta, y con el terremoto, más.

KALICHANDRA.- Desde el punto de vista biológico tienen un funcionamiento singular porque deberían estar muertos, pero no lo están. Le hice una broma al dueño del hotel donde nos alojábamos: *«¿Le salen a usted baratos, eh?»*. Y en ese momento hubo como un «*click*», y Adhideva y yo nos miramos y de pronto, sin decirnos una palabra, nos dimos cuenta de que habíamos pensado lo mismo.

ADHIDEVA.- Exactamente lo mismo.

Corte a:

El Presidente del Consejo Europeo habla a la cámara, en alemán. Sus palabras aparecen subtituladas.

EL GRAN PERIODISTA.- Lo que los hermanos Ramchandani habían hecho era combinar de golpe sus conocimientos biológicos y financieros para idear un plan excepcional. Si las necesidades del zombi estaban eliminadas, pero al mismo tiempo era capaz de moverse y obedecer,

entonces se convertía en el trabajador perfecto: ningún gasto, todo producción.

Imágenes de archivo: más fotos de los hermanos, y también más fotos y videos de las revueltas callejeras.

El Gran Periodista (off).- Adhideva y Kalichandra trabajaban contra reloj. La crisis iba en aumento; los ciudadanos, incitados por grupos antisistema, habían convertido el mundo libre en un permanente campo de batalla. Por fin, los hermanos Ramchandani presentaron al mundo su invención: el suero Zomster.

Corte a

Video. Presentación del suero en un laboratorio y ante un grupo nutrido de periodistas. Los hermanos, muy serios. Los diálogos son en inglés, con subtítulos.

Adhideva.- The serum is administered through an intravenous injection and starts to act within just five minutes. After extensive testing in the laboratory, we can say that it is effective in 100% of cases. And, although we envision it to be mainly used on people of black ethnicity, it could also be applied to any other race without a problem.

Journalist.- What does the person look like physically, the person who is given the serum? I mean, do they still look human when they are transformed into a zombie?

Kalichandra.- No. We have worked alongside the Department of Fine Arts at Harvard University to ensure that the zombified people maintain the closest appearance to the one that they had when they were alive. We estimate that their average life span is around 10 years, although obviously, this depends on the climate and the type of work. Let us show you how it works.

Subtítulos o doblaje.

Adhideva.- El suero se aplica con una inyección intravenosa y actúa en tan sólo cinco minutos. Hemos comprobado, en laboratorio, que es efectivo en el cien por cien de los casos. Y, aunque está previsto para

utilizarse mayoritariamente en personas de raza negra, también podría aplicarse a cualquier otra raza sin problema alguno.

UN PERIODISTA.- ¿Cuál es el aspecto físico de la persona a la que se aplica el suero? Quiero decir, cuando se convierte en zombie... ¿sigue pareciendo humano?

KALICHANDRA.- No. Hemos colaborado con el departamento de Estética y Artes Plásticas de la Universidad de Harvard para garantizar que las personas zombificadas mantengan una apariencia lo más cercana a la que tenían cuando estaban vivas. Estimamos que su conservación media, antes de pudrirse definitivamente, es de unos diez años. Aunque claro, esto depende del clima y del tipo de trabajo. (*Adhideva susurra algo a su hermano, que asiente con la cabeza*) Vamos a hacer una prueba.

Entra una JOVEN NEGRA de aspecto saludable. Se sube la manga de la sudadera universitaria y ADHIDEVA procede a inyectarle el suero. Hay un momento de tensión silenciosa. La JOVEN NEGRA sonríe. Poco a poco empieza a perder la sonrisa. Su energía parece diluirse. En breves minutos ha tenido lugar la transformación. No es que se note demasiado, en términos físicos, pero algo ha cambiado en ella. KALICHANDRA chasquea los dedos delante de los ojos de la chica para demostrar que no reacciona y que el proceso ha terminado.

Fundido en negro.

EL GRAN PERIODISTA (off). Zombificar a aquellos que no pudieran pagar sus deudas era una idea revolucionaria. El Fondo Dinerario Internacional, consciente de la novedad de la medida, formó rápidamente un grupo especializado de altos ejecutivos para implementarla correctamente en los países con mayores niveles de deuda pública y privada; la mayoría de ellos pertenecientes al continente africano.

Un aula. Las imágenes son defectuosas, grabadas sólo como archivo, no con la intención de ser proyectadas. Un profesor utiliza una pizarra para explicar a sus alumnos (ejecutivos de banca) los principios básicos.

EL PROFESOR.- Después del tercer aviso de impago, y si el moroso no abona la deuda en 24 horas a partir de la recepción de la notificación, se le incluye, automáticamente, en la lista de zombificables.

Uno de los ejecutivos levanta la mano.

EL EJECUTIVO.- *(Preocupado.)* ¿Tenemos que efectuar nosotros mismos la zombificación?

EL PROFESOR.- No, en absoluto. Solamente deben enviar el informe; los servicios judiciales se encargan de la parte práctica.

EL EJECUTIVO.- Pero, ¿Y la deuda? ¿Cómo se cobra?

EL PROFESOR.- El juzgado asigna al zombificado a un puesto laboral que previamente ha sido negociado con el banco. Digamos que paga trabajando; no olviden que el zombie puede permanecer en el puesto 24 horas al día.

OTRO EJECUTIVO.- Pero, ¿qué sucede cuando termina de pagar la deuda? ¿Es reversible la zombificación?

EL PROFESOR.- *(Obviando descaradamente la cuestión)* ¡Siguiente pregunta!

Música cursi. Trabajadores entrando felizmente en sus puestos de trabajo.

EL GRAN PERIODISTA (off).- La sangría económica fue, por fin, detenida. La zombificación del cincuenta por ciento de la población en cuarenta y seis países africanos y dieciocho en América Latina supuso el esperado regreso a la normalización.

Corte a:

Un periodista Italiano.

UN PERIODISTA ITALIANO.- La zombificación por deuda es uno de los avances sociales más extraordinarios de la historia. En algunos lugares de Europa se están empezando a producir peticiones de zombificación voluntaria por parte de ciudadanos con problemas económicos. Esto es una prueba fehaciente de que el sistema funciona.

Imágenes de archivo: los hermanos recibiendo el Nobel. Fotos y videos en la Academia Sueca.

EL GRAN PERIODISTA (OFF).- Los hermanos Adhideva y Kalichandra Ramchandani recibieron en 2023 el Premio Nobel de las Ciencias, el de la Economía y el de la Paz. Era la primera vez que las mismas

personas recibían el premio en tres categorías a la vez, pero la Academia Sueca consideró que su aportación al equilibrio mundial era extraordinaria.

Volvemos a ver al GRAN PERIODISTA, *sentado junto a la televisión, que ahora emite, sin sonido, las imágenes del Premio Nobel. Directamente a cámara:*

EL GRAN PERIODISTA.- Gracias a la audacia de pensamiento de aquellos dos hermanos la economía funciona hoy como nunca lo ha hecho en la Historia.

Música sentimental: imágenes de los hermanos, en sucesión, desde la infancia hasta su aspecto actual.

Corte a

Video: la misma entrevista en el sofá que vimos antes.

KALICHANDRA.- Adhidheva and I looked at each other suddenly, and without saying a word, we realised that we had thought the same thing.
ADHIDEVA.- Exactly the same.

Subtítulos o doblaje.

KALICHANDRA.- Adhideva y yo nos miramos y de pronto, sin decirnos una palabra, nos dimos cuenta de que habíamos pensado lo mismo.
ADHIDEVA.- Exactamente lo mismo.

Se congela la imagen de los hermanos. Luego, con música, funde a negro.

Fin.

1. FORO

PANTALLA IZQ-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

PANTALLA CENT-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

PANTALLA DER-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

ESCENARIO

En el Foro, es decir, la sala del propio teatro. Entra el ANALISTA*, joven y muy relamido, y anuncia:*

EL ANALISTA.- Damas y caballeros, les pedimos que se pongan en pie para recibir con un fuerte aplauso a nuestro anfitrión y presidente honorario, su Alteza Abelardo Federico Julio Leopoldo de Rottenmeier y Johanesburgo.

Aplauso. Entra el PRÍNCIPE *y se coloca tras el atril. El* ANALISTA *se queda detrás, siempre a su disposición.*

PRÍNCIPE.-Muchas gracias y bienvenidos, damas y caballeros, un año más, al Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas, que mi difunto amigo David Rockfucker y yo tuvimos el honor de poner en marcha hace ya once años. Estés donde estés, David, todos te recordamos, y queremos que sepas que tu hijo, David Jr, y tu hija, Carolyne Louisa, están demostrando ser tus dignos herederos. (*El* PRÍNCIPE *se seca una lágrima indiscreta con su elegante pañuelo. El* ANALISTA *aplaude, provocando el aplauso del público.*) Este año, como saben, tendremos invitados de excepción; y tiempo, también, para nuestras actividades culturales y turísticas, como por ejemplo, la visita a los Jardines Rothschildren, y nuestra ya clásica Adoración de la Rata, con la que solemos cerrar las jornadas. Pero me gustaría, antes de dar paso a la primera sesión de debates, presentarles a una invitada muy especial. Ustedes le conocen porque ha sido elegida como Persona del Año por la Asociación Internacional de Economistas. Es una joven visionaria, una revolucionaria de la economía a la que todos

admiramos y a quien hemos solicitado que inaugure este encuentro a puerta cerrada, exclusivo para entidades financieras. Y ella, aunque está muy ocupada, ha encontrado tiempo para aceptar nuestra propuesta. Con ustedes, Rhonda Hamburger.

Aplauso, provocado por el ANALISTA. *Entra* RHONDA HAMBURGER *y se coloca ante el atril.*

RHONDA HAMBURGER.- Quizá ustedes esperan que hoy les hable de los excesos que se cometieron en el pasado, de cómo saltaron por los aires los pilares de nuestra civilización cuando el mundo entero entró en números rojos. Pero eso, como acabamos de ver *(señalando a la pantalla, por el documental)*, ya es historia. Hemos evitado el colapso y, lo más importante, con un sistema que garantiza para siempre la ausencia de crisis para los mercados. Estos diecisiete años son la prueba de que hemos entrado en la mayor era de prosperidad de la Humanidad: estamos en la era de la zombieconomía, ¡el zombi es la garantía! Porque las deudas hay que devolverlas, tarde o temprano, y parecía que muchos se habían olvidado de ello. La zombificación por deuda nos asegura un mundo sin impagos, un mundo transparente, con confianza, es la ausencia total de riesgo. ¡La zombificación por deuda es el Guttenberg de la economía! ¡Es el puto giro copernicano del cosmos financiero! ¡¡¡¡Hemos encontrado el clítoris de la vagina económica y no tenemos más que frotar, y frotar, y frotar para que nos chorree de billetes!!!! ¡Es la era de la zombieconomía! ¡El zombi es la garantía!

En medio de esta perorata, EL ANALISTA *ha contestado una llamada silenciosa de su móvil; se lo pasa luego al* PRÍNCIPE, *que sube hasta el atril e interrumpe educadamente a* RHONDA .

PRÍNCIPE.-Disculpad, queridos amigos, disculpa, querida Rhonda , interesantes palabras, pero me dicen que tenemos una comunicación urgente desde Shanghái. Sin duda, es nuestro excelente compañero, y representante del Foro Asiático para la Zombificación y las Finanzas, Fredric Wong, que desea transmitirnos sus más cordiales deseos. (*Al* ANALISTA.) Por favor, pónmelo en pantalla.

PANTALLA IZQ-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

PANTALLA CENT-Llamada de Shanghái (cara de Fredrik Wong en primerísimo primer plano).

PANTALLA DER-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

ESCENARIO

Analista, Príncipe y Rhonda, mirando a la pantalla central, cada uno desde su sitio.

Príncipe.-¡Amigo Fredric, un placer...!

El Agente de Shanghái.- *(En pantalla.)* No tengo tiempo. ¡Van a sacar los zombis a bolsa! Ya.

Príncipe.-*(Completamente desconcertado por la noticia)* Pero, ¿de qué hablas, querido? No he oído nada de eso...

El Agente de Shanghái.- *(En pantalla.)* ¡Te lo estoy contando yo ahora! Deuda zombi. La deuda más rentable del mundo. 100% garantizada. En grandes cantidades. Deuda de chinos zombificados. Lo han preparado en colaboración con Corea del Norte.

Príncipe.-Los chinos y los norcoreanos... ¡Pero si ni siquiera están cerca! Dadme un atlas...

El Agente de Shanghái.- *(En pantalla.)*.- ¡Pero dejadme hablar! ¡Va a ser la mayor salida a bolsa de la Historia! Un producto financiero con el que no se puede perder nunca, nunca, NUNCA, ¡es una puta jugada maestra!

Príncipe.-Pero eso significa que...

El Agente de Shanghái en pantalla. El ascensor se detiene bruscamente y con un ruido un poco raro)

El Agente de Shanghái.- Se ha parado esto. *(Aprieta los botones correspondientes sin que el ascensor se mueva)* Esperad, no sé qué está pasando. Estoy en el piso sesenta y ocho.

Vuelve a apretar los botones. Interferencia. Fin de la llamada.

PANTALLA IZQ-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

PANTALLA CENT-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

PANTALLA DER-Logo Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas.

ESCENARIO

Analista, Rhonda y Príncipe.

Príncipe.-Estoy perdiendo tu señal, Fredric. ¿Oye? ¿Oye...? (*Se pierde definitivamente la llamada. Un embarazoso momento de silencio. Luego, al Analista*) ¿No puedes hacer algo para recuperar la llamada? ¡Vamos! ¿A qué esperas? ¿Por qué te quedas ahí, parado? *(El Analista se va a un lado y marca su teléfono con nerviosismo. El Príncipe, al público, sin saber muy bien qué decir:)* Bueno, una cumbre financiera no es una cumbre financiera si no hay alguna sorpresita, ¿no? ¡La adrenalina es la vitamina de los hombres de negocios! Por favor, no me aplaudan a mí, la frase no es mía: es de ella *(por Rhonda).* No nos alarmemos. Probablemente se trate de un error: ¡Nuestros amigos orientales jamás nos traicionarían de ese modo! Enseguida comunicaremos con Fredric...

Analista.- (*Interrumpiendo*) ¡Príncipe, me dicen que ha habido un accidente en la Torre Jin Mao de Shanghái! Un ascensor se ha desplomado desde el piso 68... Al parecer había una persona dentro...

Príncipe.-¿No es ahí donde tiene Fredric su despacho?

El Analista asiente con la cabeza.

Analista.- Fredric, su despacho, el ascensor...

Príncipe.-*(Consternado, entendiendo la situación, a los mercados.)* Por favor, damas y caballeros, me gustaría pedirles un minuto de silencio en memoria de nuestro colaborador en Shanghái...

Rhonda Hamburger.- Absolutamente fascinantes. Los orientales son el futuro de las finanzas.

Príncipe.-*(Ofendido.)* Se supone que son nuestros socios, pero han asesinado a Fredric y, lo más importante, no deberían poner en marcha una operación como ésta sin...

RHONDA HAMBURGER.- Pero la han puesto en marcha, y ahora nosotros lo sabemos...

PRÍNCIPE.-Claro, claro, ahora lo sabemos. *(Vuelve a los mercados)* Como les iba diciendo, en memoria de... *(De repente, reflexionando. A RHONDA)* ¿Qué quiere decir usted, estimada Rhonda?

RHONDA HAMBURGER.- ¡Que Fredric nos ha hecho un gran favor! Ahora tenemos información confidencial.

ANALISTA.- Si me permite, Príncipe, teniendo en cuenta lo ocurrido con Fredric...

PRÍNCIPE.-¡Tú cállate! (*A RHONDA HAMBURGER.)* Explíquese.

RHONDA HAMBURGER.- Somos los únicos que sabemos que va a salir a Bolsa el mejor producto financiero de la Historia. Invirtamos en él. Hagamos dinero con la deuda zombi.

PRÍNCIPE.-*(Al ANALISTA, tras una breve reflexión.)* Ernesto, conecta con la Bolsa. Hay que comprar deuda zombi.

Cambio de luz, música: estamos en la Bolsa.

Sonido de la aplicación: AVISO DE QUE HAY UN NUEVO PRODUCTO EN BOLSA.

2. BOLSA

PANTALLA IZQ-Relojes de Madrid, Sao Paulo y Hong Kong.

PANTALLA CENT-Relojes de Londres, Nueva York y Tokyo.

PANTALLA DER-Relojes de Toronto, Berlín y Sídney.

ESCENARIO

Tres brokers preparándose para la jornada de bolsa.

BROKER 2.- Un consejo, chaval: no le hables a los clientes antiguos de *operar a futuro* porque no te entienden. No les va esa jerga de *papel salmón*.

BROKER 1.- ¡Métete tus consejos por tu puto culo viejuno! ¡Gano en una hora más que tú en un mes!

BROKER 2.- ¡Hombre, deja que me ría!¿Tú sabes cómo vengo yo a esta oficina, niñato? En un BMW i8 de 130.000 euros. ¿Y sabes por qué? Porque los tengo, hombre, porque los tengo, así que un poco de respeto a tus mayores.

BROKER 1.- ¿Quieres medirte la polla conmigo? ¿Eso es lo que quieres?

BROKER 3.- ¿Por qué no os apostáis algo? El que gane menos hoy le paga al otro una noche entera con una puta zombi.

Broker 1 y 2 se quedan mudos.

BROKER 1.- ¿Eso es seguro? Quiero decir... no tengo ganas de pillarme nada.

BROKER 2.- Claro, hombre. Dicen que es como meterla en mantequilla fría. Pero eso es un lujo que tú ni hueles.

BROKER 3.- Joder, que era coña.

El reloj marca, con una campanita, la apertura de las bolsas.

1-ARRANQUE-Invitar a COMPRAR deuda zombi.

BROKER 1.- Si le interesa un negocio de futuro, es el momento de comprar deuda zombi.

Empieza la fiesta de la bolsa. MÚSICA: _____.

Los brokers se meten entre el público para invitarles a usar la app.

PANTALLA IZQ-Gráfica evolución del precio deuda zombi-sincrónico (búfer).

PANTALLA CENT-Gráfica evolución del precio deuda zombi-diacrónico (diagrama).

PANTALLA DER-Listado de empresas que van ganando.

Frases para improvisar

Si no te enganchas ahora, no te enganchas nunca.

Si ahora no coges el tren de la deuda zombi, no lo cogerás nunca.

Hablamos de un crecimiento personal, de un crecimiento universal, así creces, multiplicas, galopas…

Un retorno de la inversión garantizado cien por cien, son zombis, retorno zombi garantizado cien por cien.

La deuda zombi es invertir en transparencia, en seguridad, en agilidad…

Se va a zombificar todo el estrato social que no ha sido inversor.

No podemos vivir con miedo, hay que vivir con confianza.

Tenemos la obligación moral de invertir, porque, si no, el dinero no se mueve.

Los zombis nunca van a llegar a Occidente, esto es una inversión segura.

Los zombis van a llegar a Occidente, esto es una inversión segura.

En el curso de la escena tienen que conseguir que los espectadores, usando su APP, inviertan en deuda zombi. Las cantidades ganadas o invertidas por los espectadores se verán reflejadas en sus APPs y en gráficos proyectados sobre las pantallas.

2-HITO-Invitar a vender deuda zombi por un precio mayor del que lo han comprado.

Un sonido indica que han llegado a una cifra buena. Los tres brokers gritan al unísono un «Hey», «Hurra» o alarido análogo.

A público:

BROKER 2.- Comprar para vender, vender para comprar...
BROKER 1.- El precio sigue subiendo y ¡tú sigues ganando!
BROKER 2.- Ahora es el momento de vender deuda zombi...

Entra MÚSICA: _____.

Los brokers se siguen dirigiendo al público, ahora para animarles a vender deuda zombi.

Frases para improvisar

Si compras ahora, puedes vender más tarde.

¿No te gusta invertir en zombis? ¡Esto no es invertir en zombis! ¡Esto es multiplicar tu dinero!

Cuanto más tardes en comprar, más cara te saldrá la deuda…

Deuda zombi, deuda china, deuda… ¿qué más da? ¡El precio está subiendo!

Véndelo rápido y quédate con el margen: así funcionan las cosas.

3-HITO-Invitar a pedir crédito para poder comprar deuda zombi y luego poder venderla.

Un sonido indica que han llegado a una cifra aún mejor que la anterior. Los tres brokers gritan al unísono un «Hey», «Hurra» o alarido análogo.

A público.

BROKER 3.- No pongas en peligro tu dinero.
BROKER 2.- Pide un crédito.
BROKER 3.- Para poder comprar.
BROKER 2.- Para poder vender.
BROKER 1.- ¡Para poder ganar!

Entra MÚSICA: _____.

Siguen animando a que hagan las tres cosas.

Frases para improvisar

¿Cuánto te hace falta? Pídelo, te lo dan seguro.

Mira, esto es muy fácil: cuanto más crédito pidas, más dinero ganas.

Mira, esto es muy fácil: cuanto más deuda tengas, más dinero ganas.

Mira, esto es muy fácil: cuanto más dinero debas, más dinero ganas.

Ahora es el momento de sumar… no, ahora es momento de multiplicar.

¿Esto sabes cómo se soluciona? Pidiendo más crédito.

Para pedir un crédito siempre es buen momento.

Esta es la máxima expresión del dinero trabajando: la rentabilidad.

4-HITO-incrementar intensidad de lo anterior.

Un sonido indica que han llegado a una cifra bárbara, exultante, cósmica. Los tres brokers gritan al unísono un «Hey», «Hurra» o alarido análogo.

A público.

BROKER 3.- Lo llaman crédito, lo llaman préstamo, pero es la polla.

Broker 1.- ¡Subidóoooooooon de créditos!
Broker 2.- ¡Dame un préstamo y unas lonchas, que invita Perico!
Broker 1.- ¡Creditón, creditón, creditón, creditón, creditón...!

Entra MÚSICA: _____.

Siguen animando a que compren, vendan y pidan un crédito.

5-HITO-pinchazo de la burbuja.

Sonido ya habitual de crescendo, pero un poco distorsionado.

Pitido sobre el que hablan los brokers mientras vemos, en la pantalla, cómo empieza a bajar el precio de la deuda zombi.

Broker 1.- ¿Cómo que no?
Broker 2.- ¿Cómo que no?
Broker 3.- ¿Cómo que no?

Tres veces.

Broker 1.- ¡Los zombis siguen subiendo!
Broker 2.- ¡Su precio sube seguro!
Broker 3.- Seguro su precio es.
Broker 1.- Esto es un bache en el camino.
Broker 2.- Esto es... el camino.
Broker 3.- Los caminos tienen baches.

Música de caída mientras los tres brokers, enloquecidos, salen de entre el público, suplicándoles que sigan operando. Vemos cómo todo baja dramáticamente. Mientras sigue descendiendo el precio, los brokers rezongan entre ellos.

Broker 2.- Esto es un bache sin importancia.
Broker 3.- La economía es cíclica.
Broker 2.- Tendrá que haber una fórmula para salir...
Broker 1.- ¿Quién podía preverlo?
Broker 3.- ¿Cómo íbamos a saber que esto era...
Broker 2.- ... una burbuja zombi?

BROKER 3.- Nadie podía preverlo.
BROKER 1.- Daban créditos a todo el mundo.
BROKER 2.- ¿Por qué nos echamos las manos a la cabeza?
BROKER 1.- Es la lógica de la deuda. *(pausa)* La puta.
BROKER 2.- ¿Qué puta?
BROKER 1.- La zombi.
BROKER 2.- Yo invito. *(A LOLI.)* ¿Te apuntas?
BROKER 3.- Pues claro.

Se quedan finalmente mirando a las gráficas en pantalla, con oscuro en escena.

La música va descendiendo lentamente para volver al…

3. FORO

PANTALLA: logos FMZF.

ESCENARIO: El Príncipe, su Analista, tomando nota de todo, y Rhonda Hamburger. El Príncipe está hiperventilando.

Príncipe.-*(Hiperventilando.)* ¡Es un colapso del sistema! ¡Estamos endeudados! ¡Hemos perdido millones y millones en la burbuja zombi!

Analista.- Bueno, yo quise advertirle, pero...

Príncipe.-¡Cállate y haz algo útil!

Analista.- *(Dándole un aparatito para el asma.)* Perdón, Alteza.

Rhonda Hamburger.- *(Al Príncipe.)* Tranquilo todo el mundo, ¿vale? ¿Ha habido una burbuja de deuda zombi? Sí, pero nadie ha perdido nada. ¡Ni nadie tiene deudas! Tranquilos, el suero zombster no llegará a sus venas...

Príncipe.-¿Cómo que no? Los mercados...

Rhonda Hamburger.- Aquí nadie se estaba jugando su dinero... ¿Aún no sabe que las apuestas se hacen con el dinero de los demás? Los clientes del banco, los fondos de pensiones, los inversores... El auténtico problema es que, si nos piden su dinero, no podremos dárselo... y eso generaría una crisis global. Así que necesitamos reponer fondos, y hay dos maneras.

Príncipe.-Hable. Ahora.

Rhonda Hamburger.- Por un lado, podemos pedir un préstamo internacional. Nosotros no, el gobierno, que es realmente útil en estos casos de bancarrota financiera. Pedir un préstamo internacional puede ser una opción magnífica.

Príncipe.-¿Y la segunda solución?

Rhonda.- Consiste en, digamos, transformar un poquito nuestra deuda zombi, ponerla guapa... y volver a lanzarla al mercado bursátil. ¡Nadie se dará cuenta de que nos hemos arruinado! Transformar nuestra deuda zombi en otra cosa también es una opción magnífica.

Príncipe.-¿Las dos soluciones son seguras?

Rhonda.- Mil por mil, Alteza. Ninguna compromete nuestros beneficios reales. *(Guiño cómplice a público.)*

PRÍNCIPE.-*(Entre inspiración y expiración de la bolsa.)* Ernesto, no puedo decidir.

RHONDA HAMBURGER.- ¡Tú, subalterno!

ANALISTA.- *(Ofendido.)* ¡Perdón! ¡Soy asistente personal del Príncipe, pero tengo dos doctorados...!

RHONDA HAMBURGER.- Claro. No es el Príncipe el que tiene que decidir *(señala al público.)*, son los mercados. Porque los mercados se autorregulan. Date prisa.

El PRÍNCIPE mira al ANALISTA, que se encoge de hombros. Luego, el ANALISTA se dirige al Foro.

ANALISTA.- Damas y caballeros, siguiendo las indicaciones de nuestra experta asesora, creemos que es momento de que se escuche LA VOZ DE LOS MERCADOS.

PANTALLA: Proyección de Appgree.

APP: ¿Cuál cree que es el mejor plan para sortear este insignificante bache?
A: Pedir un préstamo internacional para pagar nuestros créditos.
B: Cambiarle el aspecto a nuestra deuda zombi para venderla (sin que se note).
Tiempo: 1min (estimado).

RHONDA HAMBURGUER.- Es fantástico ver a los mercados ejerciendo la democracia, así, en estado puro.

ANALISTA.- En cualquier caso, este agujero financiero creado en bolsa...

PRÍNCIPE.-*(Entrando en pánico.)* Sí, una bolsa, necesito una bolsa...

El ANALISTA se pone a buscar una bolsa entre el público.

El PRÍNCIPE, con la situación, empieza a tumbarse en el suelo para levantar las piernas. El ANALISTA se da cuenta.

ANALISTA.- Alteza, cálmese. Todo va a salir bien.

RHONDA HAMBURGUER.- Alteza, ¿pero qué le pasa? Si aquí no pasa nada.

ANALISTA.- Haga el favor de ayudarme, el príncipe ha entrado en crisis.

RHONDA HAMBURGUER.- Ja, ja, ja, en crisis, como la economía, ja, ja, ja, qué bueno.

PRÍNCIPE.-*(Medio ido e hiperventilando.)* Ay, arruinados, recesión...

ANALISTA.- No es momento para chistes. Alteza, respire lentamente, respire conmigo...

RHONDA HAMBURGUER.- Alteza, cálmese, que estamos en la mayor era de prosperidad de la Historia...

ANALISTA.- Expire, inspire, expire, inspire... Así muy bien, alteza.

RHONDA HAMBURGUER.- Venga alteza, los mercados pues van y lo arreglan, hale, hale, que ya está. *(Aparece el resultado de la votación en la pantalla.)* ¿Lo ve, alteza? Ya está, la democracia de los mercados ha hablado. Tenemos que... *(lo que hayan elegido)* ¡¡¡y ya está!!!

PRÍNCIPE.-*(Recuperándose un poco.)* ¿Y ya está? ¿Y de este modo recuperaremos las inversiones?

RHONDA HAMBURGUER.- ¡Que sí, hombre! ¡¡¡Y las duplicamos!!!

ANALISTA.- ¿Se encuentra mejor, alteza?

Si el público elige OPCIÓN RESCATE, continúa en página 18.

Si el público elige OPCIÓN INTOXICACIÓN, pasa a página 39.

4. A. OPCIÓN RESCATE

PRÍNCIPE.-Sí. Me he reencontrado. Bien, y, una vez tomada esta sabia decisión, habrá que gestionarla. Ernesto, encárgate de que nos den un préstamo internacional.

ANALISTA.- Sí, Alteza. Lo más conveniente será contactar con la Comisión de Mercado de Valores, que se encarga de mediar en estos casos.

PRÍNCIPE.-Sí, sí, gestiónamelo. *(El ANALISTA habla por teléfono.)*

RHONDA HAMBURGUER.- Bueno, ¿todo bien? ¿Controlado? ¿Todo tranqui? Alteza, nos vamos viendo en el próximo foro.

PRÍNCIPE.- Estimada Rhonda, no tengo palabras para agradecer su inestimable ayuda. Gracias a su sabiduría podremos controlar esta situación tan... inconveniente. Señores, les pido disculpas, creo que he perdido momentáneamente las formas.

RHONDA HAMBURGUER.- Pues contrólese un poco más. Me voy, que me espera el transfer para el helicóptero, como aquí no hay helipuerto... *(Al público.)* ¡¡¡Mercados!!! ¡¡¡Un placer!!! *(A .)* ¡Chavalín!

Sale RHONDA.

PRÍNCIPE.-Ernesto, ¿cómo van esas gestiones?

ANALISTA.- Alteza, me dicen que la Comisión del Mercado de Valores no está disponible ahora mismo. Al parecer se ha reservado el día para ir al fútbol.

PRÍNCIPE.-¿Qué? Pues a mañana no vamos a esperar. ¿Les apetece ir a ver un partido?

5. A. EL PRÍNCIPE VA AL FÚTBOL CON LA CMV

PANTALLA: un marcador de fútbol.

ESCENARIO: el atril, tumbado haciendo de poyete. Las dos sillas, de espaldas al público. Estamos en un graderío reservado de un campo de fútbol. Aparece el PRÍNCIPE.

VOZ EN OFF.- Apasionante, insólito, desde luego, este encuentro nunca visto entre el Atlético de Bayern y el Olympique de Janeiro, y nos vamos al descanso con un resultado provisional, prometedor, de 13 a 0 para el equipo de casa. Volvemos en quince minutos.

Suena una bossa nova, tipo hilo musical.

PRÍNCIPE.-¡Qué tostón! Y la Comisión de Mercado de Valores, sin venir...

Entra COMISIÓN DE MERCADO DE VALORES, *evidentemente contenta con el resultado del partido, con una copa en la mano.*

CMV.- ¡¡¡¡¡Oeoeoeoeoeeoeoeeeee!!!!! *(Va un poco piripi.)* ¡¡¡¡Alteza!!!! ¡¡¡Que vamos ganando!!!

PRÍNCIPE.-¿Ah, sí? Pues fíjese que no me había dado cuenta. Mi más sincera enhorabuena.

CMV.- Es usted un cachondo, alteza. *(Girándole para que vea el marcador.)* A ver, lea...

PRÍNCIPE.-Disculpe, Comisión de Mercado de Valores, me trae aquí algo de la máxima importancia. De hecho no he venido solo *(Señala al público.)*

CMV.- ¡¡Hombre, los mercados!! ¡Qué gusto verles por aquí! ¡¡¡Oeoeoeoeoeeeoe!!!

PRÍNCIPE.-Comi, necesitamos un préstamo internacional. Es muy importante.

CMV.- ¿Pero tan grave ha sido lo de la burbuja zombi?

PRÍNCIPE.-*(Empezando a hiperventilar.)* Millones y millones en créditos. Al borde de la recesión. Casi arruinados, casi arruinados. Lo apostamos todo a la deuda de chinos zombificados, y ahora...

CMV.- No sé yo cómo voy a pillar a Eufemio. *(Un poco inter nos.)* Se quedó muy tocadete del último préstamo.

PRÍNCIPE.-*(Intentando controlar la hiperventilación.)* Es imperativo que organicemos un nuevo rescate. Para los mercados es imperativo que el presidente del gobierno pida un nuevo préstamo, *(a los mercados)* ¿verdad? *(Que contesten sí.)* Además, ese era el trato.

CMV.- Yo voy, yo voy, yo le digo a Eufemio que tenemos que pedir otro préstamo internacional, Alteza, pero a ver cómo se lo digo...

PRÍNCIPE.-No se preocupe, que a nosotros nos sobran argumentos, *(a los mercados.)* ¿verdad? Seguro que el presidente se atendrá a nuestras razones, sobre todo, si percibe que vienen de usted. Señores, si no les importa, argumenten. ¿Qué le tiene que decir la Comisión de Mercado de Valores al Excelentísimo Presidente del Gobierno en su nombre para que pida un préstamo internacional?

APP-PREGUNTA: ¿Qué le tiene que decir el señor Comisión de Mercado de Valores al Excelentísimo Presidente del Gobierno en su nombre (en el de usted) para que pida un préstamo internacional?

1min 30s

CMV.- Me voy a pedir algo. ¿Quiere usted...?

PRÍNCIPE.-No, yo no, gracias...

CMV.- *(Dando a una tecla en el atril.)* Un Manhattan agitado. *(Al PRÍNCIPE.)* Pues una pena de partido, la verdad, porque le estaremos dando una paliza al Olympique de Janeiro, pero estamos jugando fatal...

PRÍNCIPE.-Creía que asistíamos a un partido con jugadores de élite.

CMV.- Buah, chusma con balones. La mitad son zombis.

PRÍNCIPE.-¿Futbolistas zombis?

CMV.- Brasileños todos. Esa gente no tiene límites, cómo se nota que son del Tercer Mundo... Los de los equipos los ven jugando en las favelas, ya zombis, y los fichan, y es que les da igual que se les gangrenen a mitad de campeonato... Que se les van cayendo los brazos con el tiki taka... Y, además, desde aquí da un poco igual, pero dicen que el césped hiede... Y ahora, encima, han puesto a servir al palco también camareras zombis, que se dan más poca vida... *(Otra vez al interfono.)* Un Manhattan agitado, pero para este año. *(Otra vez al Príncipe.)* Qué temple hay que tener... Esto ya no es lo que era.

PRÍNCIPE.- Y si ya no lo disfruta, querida Comisión de Mercado de Valores, ¿para qué viene usted al fútbol?

CMV.- Pero, Príncipe, no sea usted antiguo. Ahora los negocios buenos, buenos, se hacen aquí... Aquí se firman los contratos... Aquí se apalabran las adjudicaciones... Aquí se renuevan las concesiones... Desde aquí se rescata a los bancos... *(Guiño, guiño, codazo, codazo.)*

Sale resultado de Appgree.

CMV.- ¡Bien, han hablado los mercados! *(A los mercados.)* Comisión de Mercado de Valores, para servirles. «Credíto, ergo sum». Oeoeoeoeoeoeoe.

Comi se va, mientras el PRÍNCIPE *habla por teléfono.*

PRÍNCIPE.-*(Al público.)* Perfecto, ya está todo en marcha. ¿Se quedan a ver el resto del partido? No se molesten, no se molesten, yo me voy... *(Hablando por teléfono.)* Ernesto, Ernesto, ven a recogerme. Y ve mirando el calendario de la Eurocopa, que no sé cómo se te ha podido pasar... ¡Pues claro que no me gusta el fútbol! ¿Y eso qué tendrá que ver?

Suena en off un «¡Gooooooo!» mientras PRÍNCIPE *se va.*

6. A. EL SEÑOR CMV PRESIONA AL PRESIDENTE PARA QUE PIDA UN RESCATE

PANTALLA: nada, Appgree.

ESCENARIO: Presidente haciendo yoga.

CMV entra en el despacho del Presidente con un maletín. El Presidente se ve sorprendido por CMV en su sesión de yoga.

CMV.- ¿No habías ido a rehabilitación, Eufemio?
Presidente.- Perdona, esto forma parte de la terapia. Anda, siéntate, que te voy a poner un vinito que te vas a quedar con las patillas colgando.
CMV.- ¿Te ha llegado mi mensaje?

Suena el móvil.

Presidente.- Dame un momentito, que me ha llegado un WhatsApp de mi sobrina. Que le han dado un trofeo de tenis. Mira qué mona *(le enseña una foto del WhatsApp.)*
CMV.- Sí, monísima. *(Insistiendo.)* Eufemio, ¿has leído mi mensaje? (*El Presidente no deja de mirar su móvil.)* La explosión de la burbuja zombi ha dejado a la banca comercial de tu país endeudada hasta las cejas. ¿Es que no lees las noticias?
Presidente.- ¿Y para qué están los ministros, y los directores generales, y todos esos?
CMV.- Que esto es muy gordo, Eufemio. Que yo solo no puedo arreglarlo.
Presidente.- ¡Pues nombra más asesores!
CMV.- Realmente, deberías preocuparte un poco más por ello.
Presidente.- El médico me ha dicho que tengo que llevar una vida tranquila. (*Enseñándole el móvil.*) ¡Mira, un video de gatitos!
CMV.- Eufemio, esto es muy serio. Te estoy diciendo que toda la banca comercial de tu país no tiene ni un mísero billete para reponer en un cajero automático.
Presidente.- Pues ponte a imprimir billetes y haz que sea una edición para coleccionistas. *(Y se hace mucha gracia a sí mismo.)* La banca,

coleccionistas, de billetes, ja, ja... (*CMVSA no se ríe*.) En los scouts me reías siempre los chistes...

CMV.- Y tú me hacías caso. A ver, me he reunido con un Think Tank que nos va a sacar de este lío. Me dicen que debes llamar a la Troika y decirle que... *(y lee lo que le dicen los mercados.)*

PRESIDENTE.- ¿Disculpa?

CMV.- Lo que has oído. La banca de tu país necesita un préstamo internacional, y quiere que le digas *(y lo repite.)* a la Troika.

PRESIDENTE.- *(Cada vez que oiga o pronuncie la palabra 'Troika', le entrará un escalofrío.)* No... Eso no. ¡A la Troika no! Me lo habías prometido.

CMV.- ¿Tú sabes a cuánto asciende la deuda del sector bancario? ¿Te has parado a mirarlo *(Da la cifra.)*

PRESIDENTE.- ¿Y mi deuda, qué? ¿No cuenta? Que yo también tengo mi deuda. Y mi deuda es deuda pública.

CMV.- La deuda pública de un estado en recesión no vale nada. ¡Coño, Eufemio, si a ti siempre te van a prestar dinero, aunque nunca puedas devolverlo! Eres el Estado. (*Mirando sus notas.*) También me han dicho que te diga que... *(Y dice otra cosa que hayan dicho los bancos por Appgree.)* a la Troika.

PRESIDENTE.- *(Con un escalofrío.)* No, te lo imploro...

CMV.- Si no pides ese dinero, si no colaboras para que tus bancos vuelvan a tener pasta, no me estarás jodiendo a mí. Estarás jodiendo a mucha gente. Estarás jodiendo a la gente que te ha puesto ahí.

PRESIDENTE.- ¡Mis votantes!

CMV.- No, los que te han puesto *ahí*.

PRESIDENTE.- ¿Pero no hay otra opción? ¿No se puede retrasar dos meses? Pasan las elecciones, y según jure o prometa el cargo, yo te juro y prometo a ti ahora mismo por Nuestra Señora María Santísima del Amor que llamo a la Troika... (*Mirando su móvil.*)

CMV.- *(Ignorándole, lee directamente lo que le dicen los bancos.)*. ¿A ti no te conmueve? Eufemio, vas a ser un héroe.

PRESIDENTE.- ¡Tengo miedo!

CMV.- Y yo prisa. Los mercados van a toda hostia. Te dejo solo para que hagas lo que tienes que hacer.

Sale.

7.A. EL PRESIDENTE LE PIDE UN RESCATE A LA TROIKA

PANTALLA: Tres cabezas de la Troika.

ESCENARIO: Presidente del Gobierno.

Tras la escena anterior, el Presidente del Gobierno se ha quedado solo. Duda un momento. Luego, como si hubiera tomado una decisión terrible, levanta el teléfono.

PRESIDENTE.- Por favor, Braulio, póngame con ELLOS. Sí, ha oído usted bien.

Cuelga. Abre el maletín ejecutivo que tiene sobre la mesa y saca una túnica de color oscuro con filigranas y un gorro con cuernos. Se los pone. En conjunto está ridículo. Saca también dos velas rojas y las enciende. Le da a un botón y suena tono de llamada. Mientras suena, mira un bote de pastillas, pero resulta que está vacío.

PRESIDENTE.- Y sin pasiflora...

Cuando se corta, en pantalla, con una música ominosa, se aparecen tres rostros gigantescos y, para qué vamos a decir otra cosa, satánicos. Sus voces son las que corresponden a semejante facha: tremebundas y distorsionadas por el eco.

PANTALLA: tres cabezas de la Troika.

ESCENARIO: Presidente del Gobierno.

BCE.- *(En pantalla.)*Rendición de cuentas para todos.
CE.- *(En pantalla.)* Defender los intereses del conjunto.
FMI.- *(En pantalla.)* Cooperación, cooperación y más cooperación.
BCE.- *(En pantalla.)* Unidos...
CE.- *(En pantalla.)*Somos...
FMI.- *(En pantalla.)*La Troika
BCE Y CE.- *(En pantalla.)* Oika, oika, oika...
BCE.- *(En pantalla.)* ¿Quién llama?
PRESIDENTE.- *(Como respondiendo a un código memorizado.)* El Presidente de un Gobierno fiel.

CE.- *(En pantalla.)* ¿Qué busca?

PRESIDENTE.- La calma de los mercados.

FMI.- *(En pantalla.)* ¿Qué ofrece?

PRESIDENTE.- *(Como respondiendo a un código memorizado.)* El Presidente de un Gobierno fiel. Perdón, digo... La soberanía nacional, justo intercambio por vuestra magnánima ayuda internacional.

CE.- *(En pantalla.)* Habla ahora.

PRESIDENTE.- Señorías... Señora Fondo Dinerario Internacional, Señor Banco Europeico, Señor Comisión Europeica, agradezco de corazón que se dignen ustedes... *(Efecto de relámpago que estremece al PRESIDENTE.)* Me temo que... pues... nuestros bancos están atravesando un momento difícil...

FMI.- *(En pantalla.)* Ajá.

PRESIDENTE.- Al parecer han contraído algunas deudas...

CE.- *(En pantalla.)* Ajá.

PRESIDENTE.- Y bueno, el caso es que necesitan...

BCE.- *(En pantalla.)*Ajá.

PRESIDENTE.- Una pequeña... como diría... una pequeña inyección económica.

BCE.- *(En pantalla.)* ¿Tus bancos necesitan dinero?

PRESIDENTE.- ¡Tampoco ha sido culpa suya! Además... (*Añade alguna de las razones previamente propuestas por el público.*)

FMI.- *(En pantalla.)*Vaya.

PRESIDENTE.- Y también... (*Da otro argumento.*)

CE.- *(En pantalla.)* Claro.

PRESIDENTE.- Y por otro lado... (Ídem.) Yo me dirigía a ustedes porque creo que no vamos a poder rescatar a nuestros bancos sin una ayudita... ¡Ya está, ya lo he dicho! Estamos dispuestos a hacer lo que sea, lo que sea.

LOS TRES.- *(En pantalla.)* ¿Lo que sea?

PRESIDENTE.- (*Tragando saliva.*) Lo que sea.

FMI.- *(En pantalla.)* Eres un presidente leal, y tendrás tu préstamo internacional. Yo, el Fondo Dinerario Internacional, estableceré las condiciones del préstamo.

BCE.- *(En pantalla.)*Yo, el Banco Céntrico Europeico, te daré el dinero, pero no lo entregaré directamente a tu país. Se lo prestaré a bancos de nuestra elección, y ellos se lo prestarán a tu estado.

PRESIDENTE.- Pero eso, ¿no es un pelín complicado? Si me hace usted un cheque, yo...

BCE.- *(En pantalla.)* Si prestáramos dinero directamente a los países se nos podría acusar de favoritismos. Es imprescindible utilizar mediadores independientes. *(Cambiando el tono.)* Por cierto, la cuota de aportación que tenéis que hacer a nuestros fondos sube el mes que viene.

PRESIDENTE.- ¿Otra vez? Pero si ya la subieron...

CE.- *(En pantalla.)* Finalmente, yo, la Comisión Europeica, me encargaré de vigilar que tu país cumpla las condiciones impuestas por el Fondo Dinerario Internacional.

LOS TRES.- *(En pantalla.)* ¿Aceptas este préstamo?

PRESIDENTE.- Venga, qué remedio.

CE.- *(En pantalla.)* Saca un pergamino y hazte un corte en el brazo izquierdo.

BCE.- *(En pantalla.)* Moja tu pluma en sangre.

El Presidente saca de su maletín los efectos oportunos. Música convencional y terrorífica de Pacto Fáustico.

LOS TRES.- *(En pantalla.)* ¡ Escribe!

FMI.- *(En pantalla.)* Yo, presidente leal a la Troika, juro cumplir fielmente, para salvar al sistema financiero de mi país del abismo de la quiebra, los diez mandamientos de la economía global,

Los mandamientos se mostrarán en pantalla, EN SUBTÍTULOS BAJO LAS CABEZAS DE LA TROIKA.

Primero, servirás a la deuda sobre todas las cosas.
Segundo, no privatizarás en vano.
Tercero, subirás los impuestos en las fiestas de guardar.
Cuarto, zombificarás a los deudores, aunque sean tus padres.
Quinto, no gravarás las grandes fortunas.
Sexto, eliminarás los servicios públicos.
Séptimo, no regularás.
Octavo, no maquillarás tu prima de riesgo.
Noveno, no consentirás pensamientos ni deseos comunistas.
Y décimo: no codiciarás los rescates ajenos. Estos mandamientos se resumen en dos:

BCE.- *(En pantalla.)* Amarás a la Troika sobre todas las cosas y al dinero como a ti mismo.
CE.- *(En pantalla.)* ¡Firma!

El PRESIDENTE *firma. Rayos y truenos.*

Un instante de silencio, en el que el Presidente teme que van a caer sobre él todas las iras de la Troika. Luego, con el brazo chorreando sangre y dolorido, se dirige a ellos.

PRESIDENTE.- Tengo algunas dudas, poca cosa; por ejemplo, ¿a partir de qué cantidad de deuda se zombifica? ¿Desregulo cosas que ya estaban reguladas, o simplemente no regulo más y que se quede como está? ¿Y qué sectores privatizo primero? Es que es un poco inconcre...
FMI.- *(En pantalla.)* ¿Crees en nosotros?
PRESIDENTE.- Creo.
FMI.- *(En pantalla.)* Entonces lo sabrás.
BCE.- *(En pantalla.)* Regresa a tu estado.
CE.- *(En pantalla.)*Allí nos veremos.
FMI.- *(En pantalla.)* Ve en paz. Tu sacrificio ha merecido la pena.

El PRESIDENTE *se va, con un enorme dolor en el brazo chorreante.*

8. A. LA TROIKA HABLA CON LOS MERCADOS

PANTALLAS: Derecha, Banco Céntrico Europeico; Central, Fondo Monetario Internacional; Izquierda, Comisión Europeica. Se abre el plano de las tres cabezas, se les ve de repente más normales, más accesibles. Mientras se abre, ya van hablando entre ellos. Muy picado.

FMI.- A mí me cansa mucho el teatrito este, yo no sé a vosotros...
CE.- Yo ya no estoy para estos trotes...
FMI.- *(A los mercados.)* ¿Qué tal? ¿Cómo ha quedado esta vez?
BCE.- Yo creo que nos ha quedado mucho mejor que el de Grecia.
CE.- ¿De verdad? A mí el de Grecia me parece que ha sonado muy convincente. *(Y lo recrea.)* «La Hélade asolada no es la deuda, sino que participa de la idea de deuda». Otro estilo, indudablemente...
FMI.- Están siendo todos los préstamos tan seguidos que ya no sé...
BCE.- Yo creo que igual, para próximos préstamos, no hace falta que hagamos como que no conocemos a los mercados, en serio. *(A los mercados.)* Si la gente ya lo sabe, joder, y a mí lo único que me da es dolor de cabeza todo este humo, que ahí *(a los mercados)* no llega, pero aquí huele mucho...
CE.- Por favor, vamos a mirar ya lo de las privatizaciones. Yo tengo cena luego.
FMI.- Hablemos de las privatizaciones. *(A los mercados.)* Esto, como bien saben, es asunto suyo.
CE.- Oye, estamos de acuerdo con zombificar aquí también, ¿no?... ¿O cómo mantenemos los márgenes de beneficio? Yo le vengo dando vueltas y...
FMI.- Zombificaciones en Europa... Será un mal menor. *(Al público.)* ¡Se abre el brainstorming! ¿Qué sectores podríamos privatizar en este estado?

APP: ¡Se abre el brainstorming! ¿Qué sectores podríamos privatizar en este estado?
1min 40s

Los tres miran, en silencio, al público, durante un rato.

FMI.- Seguro que siempre han soñado con privatizar justo *ese* sector... Este es el momento.

Pausa.

BCE.- Yo, pensándolo bien, creo que lo tienen difícil... ¡Hay tanto privatizado ya!
CE.- Aquí hace falta imaginación desreguladora, creatividad privatizadora, fantasía neoliberal...
BCE.- ¡Inventemos el porvenir del capitalismo!

Acaba la ronda de preguntas tras 45 segundos. Se ve la lista proyectada. Hacen como que van leyéndola, lentamente, dejando bastante espacio entre frase y frase.

FMI.- Muy interesante.
BCE.- La clarividencia de los mercados, me rindo ante ella.
CE.- Esto va a suponer una revolución en el libre mercado mediterráneo.
BCE.- ¿Falta algo más?
CE.- Yo creo que no. Bueno, sí: ¿serían ustedes tan amables de comprobar cómo va el mercado? *(Sonrisa.)* Sí, sí, desde... *(nombre de la aplicación y explica cómo llegar.)* Seguro que van a encontrar nuevas empresas en las que depositar su confianza.

La gente (los mercados) miran su aplicación, en la parte de Invertir hay, arriba, nuevos productos. La Troika está un poco de guasa a partir de ahora.

FMI.- *(A los mercados.)* La inversión es suya, el placer es nuestro.

Fin de la conexión.

La aplicación avisa a los mercados de que han recibido dinero del Gobierno. Sus deudas quedan liquidadas y, además, se incrementa su saldo.

9. A. ZOMBIFICACIÓN EN LOS JUZGADOS

PANTALLA: Nada.

ESCENARIO: Juez, mujer que será zombificada una y otra vez.

Juez.- Expediente de zombificación 28/28. Cristina Álvarez García. Pase, por favor. (*Entra un hombrecillo.*) Siéntese. Impago de cuota de autónomo, ¿verdad?

Señora.- No, señor juez. Lo mío es una hipoteca.

Juez.- Hipoteca... Ah, disculpe, tiene usted razón. (*Revisa los papeles.*) Bueno, pues está todo correcto. (*Pone un sello en un papel y se lo tiende al hombrecillo.*) Con este papel va usted al hospital que le corresponda por zona y allí le ponen la inyección. Tiene usted 24 horas para despedirse de la familia, poner asuntos en orden, etc. Ya puede marcharse.

Señora.- Perdone, pero yo venía a...Venía a solicitar un aplazamiento.

Juez.- ¡Ah, no! Está fuera de plazo.

Señora.- Es que me han hecho una oferta de trabajo y creo que voy a poder pagar.

Juez.- Ya, pero eso tenía que haber sido antes. La ley dice: *«El impago de la deuda durante tres meses consecutivos será motivo de zombificación automática sin posibilidad de recurso».*

Señora.- ¡Espere un momento! Sólo un momento, por favor. Estoy buscando trabajo desde que me echaron. Mire, yo trabajo en *(que será el que, en la escena previa, el público haya decidido privatizar primero.)* Ahora los zombis nos quitan nuestro trabajo y hacen que nos quedemos en la calle, por lo cual nos zombifican a nosotros, que pasamos a quitarle el trabajo a otros, que a su vez serán zombificados... Es una locura.

Juez.- Oiga, no vamos a discutir la ley. Estamos hablando de la Directiva Europea para la Zombificación y del Real Decreto de Zombificación 73 barra 21. Los jueces no hacemos las leyes, los jueces hacemos solamente que se cumplan. Recoja el papel y preséntese al hospital en 24 horas o le darán como prófugo. ¡Siguiente! (*Sale el hombrecillo, entra un joven.*) Expediente 16/28. Eva Mª Bartolomé Rojas. Ahora sí, autónomo, ¿no?

Joven.- Sí, bueno, autónomo... me dijeron que tenía que hacerme autónomo... y yo puse mi corazón en la empresa de *(y dice el segundo sector que haya dicho el público)*, pero...

JUEZ.- Es el no ponerlo lo suficiente lo que le ha llevado a esta situación. (*Le tiende el correspondiente papel timbrado.*) Con este papel...

JOVEN.- Perdone, una pregunta. Estoy embarazada de tres meses y... ¿No sería posible retrasar esto...?

JUEZ.- ¡No, no es posible!

JOVEN.- Pero entonces... mi bebé no va a nacer...

JUEZ.- ¡Pues haberlo pensado antes de endeudarse! ¡La culpa es suya! ¡Siguiente! (*Entra una vieja.*) Expediente 34/28. Palmira Magallanes Juaranz. ¿Estafando a la Hacienda Pública a su edad? Anda que...

ANCIANITA.- No era una estafa. Es que el asesor me dijo que la inversión en *(el tercer sector que haya dicho el público)*...

JUEZ.- ¡El asesor, el asesor! (*Le da el papel.*) ¡Siguiente! *(Otra joven.)* Expediente 33/28. Mónica Cerezo Olmo. ¡Deuda por estudios! ¡Si no se tiene para estudiar, no se estudia! ¡Siguiente! Montserrat Plà Pujol. *(Entra otra.)*

OTRA.- Zombificación por discapacidad permanente. Mi sobrino está... Su pensión me la pasan a mí, ¿no?

JUEZ.- ¡Siguiente! Expediente 45/28. Renata Tejo Tejo.

OTRA.- Es por las multas del coche.

JUEZ.- ¡Siguiente! Expediente 56/28. María de Regla San Chinarro.

OTRA.- Por gasto de lentillas.

JUEZ.- ¡Siguiente! Expediente 68/28. Trinidad Coraje Martín.

OTRA.- Tuve que adelantar el IVA de unas facturas...

JUEZ.- ¡Siguiente! Expediente 68/28. Tania Ramos Mercader.

OTRA.- Me arreglé la dentadura...

JUEZ.- ¡Siguiente! Expediente 93/28. Dolores Doménech Garzón.

OTRA.- Era una deuda heredada de...

JUEZ.- ¡¡¡¡¡Siguienteeeee!!!!! *(leyendo de un papel.)* Expediente 100/28. Rosa Esperanza Gil. Deuda por cirugía. *(para sí mismo.)* ¿Estética? No me da usted ninguna pena.

OTRA SEÑORA.- Mi hijo necesitaba un trasplante, y, como no me lo cubría el seguro, pedí un préstamo para la operación.

JUEZ.- Disculpe la confusión. Bueno, una cosa por otra, ¿no?

OTRA SEÑORA.- Mi hijo murió antes de que llegara el trasplante, así que me da igual todo.

JUEZ.- En ese caso...

Suena el móvil del juez.

JUEZ.- ¡Diga! Sí, soy yo. (*Escucha*.) Perdón, ¿cómo dice? (*Escucha*.) No, no lo sabía, pero... *(Escucha.)* Sí, si entiendo que sea necesario hacer rentable el ministerio de Justicia, pero... *(Escucha.)* Ya, hombre, pero hay ciertos trabajos que no puede hacerlos cualquiera, y desde luego la labor que hacemos los jueces... *(Escucha.)* ¿Despedido? ¿Cómo que despedido?

Telediario rápido. EN PANTALLA, imágenes de Bruselas

EN PANTALLA, imágenes de Bruselas.

VOZ EN OFF.- Euforia en los mercados tras la firma en Bruselas del tratado Eurozom, que permitirá la libre circulación de mercancías, capitales y zombis en el ámbito europeo, y que se materializará próximamente en una ambiciosa hoja de ruta que fijará las líneas de la futura Política Zombificadora Comunitaria.

Fundido en negro.

La aplicación duplica los beneficios anuales de todos los asistentes, con un sonidito les avisa.

10. A. FORO

PANTALLA: Logos FMZF.

ESCENARIO: Príncipe, Analista y Rhonda.

Analista.- Damas y caballeros, les pedimos que reciban con un fuerte aplauso a nuestro anfitrión y presidente honorario, su Alteza Abelardo Federico Julio Leopoldo de Rottenmeier y Johannesburgo.

Príncipe.-Muchas gracias y bienvenidos, damas y caballeros, un año más, al Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas, espero que haya sido de su agrado el nuevo helipuerto David Rockfucker, en memoria de nuestro caro amigo, que hemos construido para facilitar el acceso a nuestras instalaciones. Este año tendremos el placer de inaugurar el recién construido Templete del Manhattan Agitado, junto a los jardines Rothschildren, un excepcional entorno para el ocio y el negocio, gracias a la generosidad de nuestros mecenas, Fellonias International, que se han hecho cargo de su edificación. Por último, cerraremos nuestras jornadas con la clásica Adoración de la Rata. Pero antes de dar paso a la primera sesión de debates, querría presentarles a una invitada que, hace ya un año (¡cómo pasa el tiempo!), nos salvó de aquel estallido de la burbuja zombi que a todos, y sobre todo a mí, dejó sin respiración. Con todos ustedes, la gurú del futuro, de la zombieconomía: Rhonda Hamburger.

Rhonda Hamburger.- *(Al público, completamente entregado, sin decir gracias al entrar, en estado de trance. Está poseído por el espíritu de la pausa dramática.)* Quizá ustedes esperan que hoy les hable del presente de la economía global. Pues bien: la Bolsa se está colapsando. Estamos perdiendo millones y millones.

Príncipe.-*(Al Analista.)* ¿Ernesto?

Rhonda Hamburger.- Aún hay demasiado dinero en lo público, ese enorme agujero negro que no para de succionar capital...

Príncipe.- *(De repente, en hiperventilación máxima.)* Ernesto, la bolsa...

Rhonda Hamburger.- Y es porque vosotros, los mercados, todavía permitís que otros ejerzan la democracia en vuestro lugar...

Mira al Príncipe, que está rápidamente a punto de colapsar.

RHONDA HAMBURGER.- ¿Alguien está haciendo algo? ¿Ahora? ¿Aparte de mirar lo que hacen todos los demás? *(Muy serio.)* Esto era una broma. La Bolsa no se va a colapsar. No, esto no era una broma: esto era una prueba. La prueba de que la zombificación por deuda ya no es suficiente para garantizar la prosperidad.

PRÍNCIPE.- *(mirándole incrédulamente a RHONDA y luego a ERNESTO.)* ¿Pero...?

RHONDA HAMBURGER.- La Zombieconomía... fue el principio. Ahora hace falta algo más. Hace falta que os liberéis del yugo de la ley, del miedo al castigo, de las constricciones estatales. La libre competencia es la democracia. La desregulación es la democracia. Todos y cada uno de vosotros es el epítome del mercado: sois los creadores de riqueza, los generadores de empleo, los elegidos de la sociedad. ¡Que nadie mande sobre vuestros beneficios ni ahora ni nunca!

Suena la alarma del móvil: es una oferta de inversiones. La gente mirará el móvil (esperemos).

TEXTO: ¿Desea usted comprar acciones de la Empresa Nacional de XXXX, S.A.? (primera opción de las privatizaciones de la Troika).

RHONDA HAMBURGER.- ¡Estamos en la era de la egozombieconomía! ¡La acción es solo mía! ¡No CONSIENTAS que nadie gane el dinero que quieres GANAR TÚ! *(Si la gente no empieza a lanzarse sobre el compañero para que no teclee.)* ¡Quítale el puto móvil a todo aquel hijo de puta que quiera invertir en esa puta empresa!

Suena el móvil de la mitad de los asistentes de la sala.

TEXTO: ¿Desea usted comprar acciones de la Empresa Nacional de XXXX, S.A.? (segunda opción de las privatizaciones de la Troika).

RHONDA HAMBURGER.- ¡Ese es el impulso! *(A alguien del público.)* ¿Me permite, caballero? *(Le coge el móvil y empieza a usarlo como vibrador.)* ¡La pulsión del presente! ¡La vibración del mercado! ¡Yo ejecuto! ¡Yo hago! ¡Yo procedo! ¡Es la egozombieconomía! ¡La acción es solo mía!

Ahora suenan los móviles de la otra mitad del público. El Analista recibe un mensaje en su móvil y sale de escena.

TEXTO: ¿Desea usted comprar acciones de la Empresa Nacional de XXXX, S.A.? (tercera opción de las privatizaciones de la Troika).

RHONDA HAMBURGER.- *(Completamente entregado, en el mismo estado que Tom Cruise de Magnolia.)* Repetid conmigo, «la acción es solo mía», yo privatizo, yo invierto, yo zombifico, «la acción es solo mía», yo gano, yo obtengo, yo supero, «la acción es solo mía», yo aquí, yo ahora, egozombieconomía, «la acción es solo mía».

Aplausos iniciados por PRÍNCIPE. El ANALISTA regresa a escena con un télex en la mano y se acerca al enfervorizado PRÍNCIPE. Analista susurra algo a PRÍNCIPE y este se acerca, con el móvil en la mano, al atril. Vuelven a sonar ofertas en los móviles de la gente. Entiendo que, en cuanto empiecen a sonar las alertas, se callarán los aplausos, por aquello de que no se puede aplaudir y estar al móvil a la vez.

PRÍNCIPE.- Disculpe, señorita Hamburger... Estoy... demudado. Palabras interesantísimas... pero me dicen que hemos recibido una comunicación a través de nuestro télex privado desde el Foro para la Zombificación y las Finanzas del Atlántico Norte... Damas y caballeros, paso a léerselo. Gracias, Rhonda.

RHONDA, con prepotencia infinita, deja paso al PRÍNCIPE, quien busca sus gafas. Se las pone, se acerca y aleja el móvil para intentar leer bien.

PRÍNCIPE.-*(Leyendo lentamente y con mucho esfuerzo.)* «Recomendamos inmersión en meado de fluoruros...» Ernesto, ¿¿qué es esto??

ANALISTA.- Déjeme ver, Alteza... *(Coge el teletipo.)* «Recomendamos inversión en mercado de futuros».

PRÍNCIPE.-Ahá... *(Vuelve la cara de asombro.)* Ernesto, ¿¿qué es esto?

ANALISTA.- El mercado de futuros, Alteza, está para cubrir en el presente los riesgos...

RHONDA HAMBURGER.- Chavalín, ¿a ti te ha dado un premio la revista *Fortes*?

ANALISTA.- Pues no, pero...

RHONDA HAMBURGER.- Pues entonces.

PRÍNCIPE.- Ernesto, respeta.

Príncipe le devuelve a Analista el móvil.

RHONDA HAMBURGER.- *(En petit comité.)* Al Foro del Atlántico Norte voy la semana que viene. Por eso aún no conocen la egozombieconomía...

PRÍNCIPE.- Ernesto, no quiero ni volver a oír hablar de ese télex. Ya has escuchado a la señorita Hamburger. Vamos a reposar su homilía. *(a público.)* Damas, caballeros, creo que un receso nos vendrá bien a todos.

RHONDA HAMBURGER.- Alteza, me voy convencida de que tengo razón en todo lo que digo. Todos a una, ¡egozombieconomía, LA ACCIÓN ES SOLO MÍA!

El PRÍNCIPE y RHONDA salen confraternizando.

RHONDA HAMBURGER.- *(Al Príncipe.)* Alteza, lo del helipuerto ha sido una gran idea.

PRÍNCIPE.-No pude dejarlo pasar, no pude dejarlo pasar...

Ernesto se queda a solas con el público, cuyas alarmas han cesado. Se apaga la luz de público. El ANALISTA se queda mirando su móvil, y de repente le suena una alarma. Parece que se esconde tras una de las sillas (la que luego saldrá de escena).

ANALISTA.- No tengo ningún premio *Fortes,* no, pero... «la acción es solo mía».

Y da al OK en su móvil.

11. A. PROMO RESCATADOS

PANTALLA

Imágenes del presentador, de espaldas, entrando en un parque de bomberos. Un camión de bomberos pasa por la calle, con la sirena a toda potencia. El presentador, junto a un bombero, dentro del parque, observando a un bombero zombi.

Corte a: El presentador y el jefe de un parque de bomberos, delante del típico camión rojo y hablando a cámara.

PRESENTADOR.- ¿Y, entonces, cuentan ustedes con muchos bomberos zombis?

BOMBERO JEFE.- Aquí, en este parque en concreto, tenemos seis efectivos zombis, y son muy valorados. Muy valorados. Tenga en cuenta que, como no tienen miedo al fuego, ni a nada, se meten en el incendio sin pensarlo dos veces, y salvan a mucha gente.

PRESENTADOR.- No hay, entonces, rechazo por parte de la población, aunque, bueno, así, a simple vista, tampoco son tan diferentes a nosotros, ¿no?

Corte a: Un informante, con cara pixelada y voz alterada por ordenador.

PRESENTADOR.- ¿Zombis militares? ¿Se utilizan zombis como soldados?

INFORMANTE.- Pero les zombifican con otro virus, que los hace menos lentos. Les llaman Zmartzoms.

Corte a: el presentador, caminando por la calle, junto a otra persona.

PRESENTADOR.- ¿Me quieres decir que tu empresa era pública?

MUJER ANÓNIMA.- Sí.

PRESENTADOR.- ¿Y se privatizó?

MUJER ANÓNIMA.- Sí.

PRESENTADOR.- Y justo a continuación tramitaron el Expediente de Zombificación Voluntaria.

MUJER ANÓNIMA.- Sí, pues... declararon pérdidas, y... bueno, nos dijeron que quien aceptara zombificarse, pues que mantendría el empleo

y que parte del salario iría a su familia, y quien no quisiera, pues que se iba directamente al paro.

PRESENTADOR.- Pero tú te negaste a la zombificación y elegiste el paro.

MUJER ANÓNIMA.- Pues claro. Nadie va a obligarme a zombificarme. Faltaría más.

CARTELA

RESCATADOS: Desmontando al zombi.

12. A. PREMIOS FORTES

PANTALLA: Logo Fortes.

ESCENARIO: Presentador gala.

Una música como de fanfarria. En la pantalla, el logo de FORTES ANNUAL AWARDS. Sube al estrado el presentador, que es el graciosillo de turno.

PRESENTADOR.- ¿Qué pasa? ¿Voy a tener que pedir el aplauso? (*Le aplauden.*) No, no, no, no. *El* aplauso, no *los* aplausos. *(Lo hace él con las manos y se ríe de su propia* tontería.) A ver, de nuevo, todos y todas juntos y juntas, un aplauso por favor (*El público da un aplauso.*) ¡Eso sí! Muy bien, lo habéis hecho fenomenal... Muchas gracias por venir a la XXI Gala de los premios Fortes... Uyyyy que *forte* es esto... La gala de esa revista mensual que nos lo enseña todo, todo, sobre economía y que, como sabéis, vende millones de ejemplares porque para eso es una revista de millonarios (*ríe sus propios chistes malos*; *saca un papelito del bolsillo.*) A ver, espera, que esto lo leo porque tengo que decirlo bien. (*Lee.*) «*Fortes* se fundó para informar verazmente sobre la situación económica del mundo, y defender y recompensar la cultura de los emprendedores. Para ello, y desde 2014, *Fortes* viene premiando anualmente la iniciativa empresarial y distinguiendo a las personas y empresas que más han hecho por el bienestar de nuestra sociedad.» Y aquí, entre el público, están, sin saberlo aún, los premiados de este año. ¡Mírales, qué nerviositos todos! ¡Qué de emprendedores y de emprendedoras! En breves momentos diremos el nombre de las tres personas más ricas del mundo. Aquellas que pueden decir, con justicia... «*I've got the power!!!*» (*Canturrea la canción, la baila, y aprovecha para acercarse a los espectadores, se pasea entre ellos.*) ¿Será usted? ¡Anda que no le gustaría! ¿eh? Dígalo conmigo: «*I've got the power*». ¿O igual es usted? Si señora, puede usted tocarme que soy de carne y hueso. Usted no, caballero. Como nos encantan las listas, digo, y no es oro todo lo que reluce, ni siquiera plata, vamos a premiar también a las fortunas que más dinero han perdido durante el año. Este premio tiene un valor especial: queremos animar a aquellos que se encuentran en esa situación para que sepan que no hay que deprimirse; que siempre es posible recuperarse. Y los elegidos son...

Se mencionan los tres nombres. Entrega de premios, aplausos.

PRESENTADOR.- ¡Y ahora sí que sí! El momento que todos esperabais. *Fortes* premia a las tres mayores fortunas.

Nombres, entrega de premios, aplausos.

PRESENTADOR.- No hay mayor satisfacción que la de dar y recibir un premio merecido. ¿A qué sí? Ya me gustaría que el año que viene me dieran un premio Fortes a mí... *(Guiño, guiño, codazo, codazo.)* Vamos a despedirnos ya, pero como esto es una fiesta, vamos a hacerlo soltándonos la melena. Yo no, que aún no se me ha asentado el trasplante... (*A otro calvo del público.*) ¡Y usted tampoco, caballero! ¡Vamos todos con el *sing along*! Os esperamos el año que viene en una nueva edición. ¡Y no olvidéis que os quiero! Sobre todo a las chicas guapas.

PANTALLA: videoclip.

Sing along: Thriller, o Mi novio es un zombie, de Alaska, o algo por el estilo.

13. A. MINISTERIO ZOMBIFICADO

PANTALLA: zombis en el ministerio.

ESCENARIO: guardia de seguridad, en el centro del escenario, bajo un cenital.

FERMÍN.- *(Absoluto silencio, absoluta oscuridad; luego, aún en oscuro:)* Cada noche, antes de empezar la ronda, me pongo a Sibelius en los cascos. *(Escuchamos los primeros compases del Vals Triste mientras se abren lentamente las puertas del ascensor, es decir, se ilumina la escena, y vemos al guardia de seguridad, con una linterna encendida en la mano.)* ¡Joder, qué frío! Por la noche ponen el aire acondicionado al máximo para que se conserven mejor estos hijos de puta. Empiezo por el último piso, donde está el despacho del ministro. Joder, mi casa entera cabe en este despacho. El cabrón estará en su casa viendo el partido y yo aquí, trabajando entre fantasmas. Excepto María, que estará limpiando ya abajo. Me pregunto por qué no nos han echado aún. Somos los últimos humanos del edificio. Es evidente que tiene que ser un error. O igual tienen un plan para nosotros, vete tú a saber. Dando gracias, dando gracias. Esto es el apocalipsis y yo soy un superviviente. Gracias, gracias. Al ascensor. Bajemos. Sibelius, escuchemos a Sibelius. *(Suena Sibelius.)* Mierda de ascensor, qué lentitud. Qué asco, ese moho por todas partes. Es el frío. ¡Me acuerdo de cuando en este ministerio había vida! Se me ocurre ahora que un ascensor es como un nicho. Voy a apuntar esta frase: «los ascensores son los nichos de los vivos». Igual puedo venderla como eslogan para camisetas o algo de eso. Esta planta es la que estaban arreglando. Joder, aquí han quitado todas las luces. ¿Para qué? ¡Para ahorrar! Si ya ganan bastante. *(Suena un tic tic tic.)* ¡Escucha! ¿Qué cojones es eso? ¡Me cago en la puta! Hay trescientos cabrones de esos tecleando en los ordenadores. ¡Las pantallas están apagadas! Espera, son ciegos. Estos hijos de puta son zombis ciegos. Hijos de puta, los dejan ciegos para ahorrar en luz... ¡¿Pero qué estarán escribiendo esos mamones?! *(De pronto dejan todos de teclear al mismo tiempo. Silencio sepulcral.)* Hey, tranquilos, tranquilos... Que yo respeto a vuestra raza. No tengo nada contra los zombis, de verdad, ni siquiera contra los gays o los moros. Yo hago mi trabajo, igual que vosotros. ¡Somos todos trabajadores! Así, así, despacio, tranquilo, hacia el ascensor, despacio. No pasa nada. (*Sibelius.*)

Joder, qué miedo he pasado. Qué tontería, ¿no? Si sólo son zombis. O sea, están agilipollados para siempre, no pueden hacer daño. No hay nada que no cure un buen cortado con María en la cafetería. ¡Pero qué vacío está esto! ¿Dónde se habrán metido los zombis de la cafetería? Bueno, tendrían ya que estar aquí... ¡María! ¡María! ¿Tú sabes dónde se han metido los zom...? ¡Te han zombificado! Dando gracias, dando gracias. Yo sigo bien, yo sigo bien. (*Sibelius.)* Joder, qué mal cuerpo. No te vuelvas loco: todo está normal, todo es como siempre. Sí, pero ¿por qué me mantienen en este puesto? Un zombi lo haría igual que yo. Mejor no, pero igual... ¡Pobre María! Aquí están los teleoperadores. (*Empezamos a escuchar voces monótonas que dan respuestas automáticas y encadenadas a preguntas que no escuchamos.)* Dando gracias, dando gracias... Mírales, ese trabajo, ¿no ves, Fermín, como hay peores trabajos que el tuyo? Pero hay que dar gracias, hay que venir a trabajar con alegría, porque eso es lo que hay... (*Sube el volumen de las voces, convirtiéndose poco a poco en una cacofonía.)* ¿Queréis decirme algo? Pero, ¡qué decís! ¡No os entiendo! De verdad, no os entiendo. No sé qué estáis diciendo. ¿Qué estáis diciendo? ¿Qué coño estáis diciendo? (*De golpe, se corta todo el sonido*; *fin.)*

4. B. OPCIÓN INTOXICACIÓN

PRÍNCIPE.-Sí. Me he reencontrado. Bien, y, una vez tomada esta sabia decisión, habrá que gestionarla. Ernesto, busca a alguien que nos disimule la deuda zombi.

ANALISTA.- Sí, Alteza... De hecho, tengo un primo que es analista cuantitativo, que igual puede ayudarnos...

PRÍNCIPE.-¿Un analista cuantitativo?

ANALISTA.- Sí... Pero todo el mundo le llama quant. Mi primo estudió Física, y luego Matemáticas, y hace cuentas para que todo cuadre y parezca otra cosa... y así parezca que no hay riesgo...

PRÍNCIPE.-Pues perfecto, Ernesto, vuela, vuela... *(El analista habla por teléfono mientras sale de escena. Al público.)* Señores, les pido disculpas, creo que he perdido momentáneamente las formas. Estimada Rhonda, no tengo palabras para agradecer su inestimable ayuda. Gracias a su sabiduría podremos controlar esta situación tan... inconveniente

RHONDA HAMBURGER.- ¡¡No pasa nada, Alteza!! ¡Esto ha sido un auténtico subidón! Me voy convencida de que tengo razón en todo lo que digo.

PRÍNCIPE.- Yo también la dejo irse convencido, muy convencido.

RHONDA HAMBURGER.- Pues nada, yo me las piro, que me está esperando un helicóptero, como aquí no hay helipuerto, hay que buscarse la vida... ¡¡¡Mercados!!! ¡¡¡Un placer!!! *(se va de escena.)*

PRÍNCIPE.-*(Por RHONDA.)* Qué talento el de esta chica... Ernesto, ¡Ernesto! ¿Dónde estás, Ernesto?

5. B. UN QUANT HACE ALQUIMIA CON LA DEUDA ZOMBI

PANTALLA: logo FMZF.

ESCENARIO: Aparece el primo de Ernesto (lo que viene siendo el mismo actor que hace de ERNESTO*), pero mucho más relamido. Viene calculando... Habla para sí. Permanece* PRÍNCIPE.

QUANT.- Deuda zombi, deuda zombi... Riesgo Z porcentualmente inferior al riesgo pre-Z, pero incrementado mediante apalancamiento excesivo en ratio 1 a 50 por sobrevaloración de mercado...

PRÍNCIPE.-Usted debe de ser el primo de Ernesto...

QUANT.- A ver... Habrá que acercar porcentualmente el riesgo asintóticamente a cero, reajustando su valor mediante reestructuración del paquete de deuda zombi.... Primero, tendríamos que desestructurarlo, en efecto... aquí una X, una Y y una... *(se sonríe)* Z.

PRESENTADOR.- Me dijo que había estudiado usted física, o matemáticas, y que haciendo cuentas muy complejas hace que todo cuadre para que parezca otra cosa...

QUANT.- ¡¡¡La cópula gaussiana!!!! ¿Cómo no se me ha ocurrido antes? *(En ese momento se gira y se da cuenta de la presencia del* PRÍNCIPE *y de* LOS MERCADOS.*)*

PRESENTADOR.- *(A partir de aquí el* PRÍNCIPE *alterna hablar con el* QUANT *y con el público.)* ¿Es usted...?

QUANT.- Me dijo Ernesto que necesitaban ustedes transformar la deuda zombi en un derivado financiero.

PRÍNCIPE.-En lo que usted vea, primo de Ernesto.

QUANT.- Quant. Llámeme Quant. Si es que todo el mundo me llama así.

PRÍNCIPE.-Quant, en lo que usted quiera, mientras podamos salir de este caos en el que nos ha sumido la explosión de la burbuja zombi...

QUANT.- Sin problema. Alteza, hágame el favor de buscar entre esos papeles el porcentaje medio de incremento del precio de los futuros del salmonete transoceánico dentro de cinco años. Mientras tanto voy por aquí aplicando la cópula gaussiana a la prima de riesgo belga, que está hoy en 398. ¿Calculamos el porcentaje del incremento de ese precio?

PRÍNCIPE.-Claro, la cópula gaussiana... *(Busca la tecla de cópula gaussiana.)* Esto es aquí, ¿no?

QUANT.- Mientras, podemos aprovechar para recoger, organizar, quitar papeles de en medio... Y lo que no vale, ¡al reciclaje!

PRÍNCIPE.-*(Con sus problemas de visión, mira la calculadora.)* Esto da 418,50. Creo.

QUANT.- Vamos a tener que poner algún decimal más. Si ponemos un decimal de menos, podemos desestabilizar toda la fórmula. Dame cinco decimales.

PRÍNCIPE.-Pues tenemos entonces... *(con esfuerzo)* 418,50899.

QUANT.- Cinco decimales. Muy importante. Y ahora añadimos todo esto a nuestra insípida deuda zombi, previamente troceada... Esta operación nos va a llevar unos minutos...

PRÍNCIPE.-Quant, estoy admirado, parece usted... un auténtico chef de las finanzas.

PANTALLA: cortinilla 'La cocina de Mr. Quant'.

ESCENARIO: pequeño cambio de ropa de Príncipe, permanece Quant. Estamos en un plató de TV.

PRESENTADOR.- Y volvemos con nuestro derivado financiero, que ya tiene que estar a puntito de caramelo... *(Suena el pitido de un horno o microondas.)* Míster Quant...

QUANT.- Justamente ya está listo y en su punto... Nuestro nuevo derivado financiero con subyacente de deuda zombi, con una pinta estupenda.

PRESENTADOR.- Estupenda, efectivamente...

QUANT.- Eso sí, hay que dejarlo reposar unos días antes de sacarlo al mercado...

PRESENTADOR.- ¿Y eso por qué, Míster Quant?

QUANT.- Para que nadie pueda asociarlo con la insípida deuda zombi que en realidad subyace...

PRESENTADOR.- Recapitulando: ¿Qué pasos seguimos para generar un derivado financiero?

– Primero troceamos concienzudamente la deuda zombi.
– Después troceamos atractivos activos financieros, como el porcentaje de incremento del precio del salmonete transoceánico.
– Mezclamos despacio.

– Añadimos algunos datos macroeconómicos previamente seleccionados, como la prima de riesgo belga.
– Aplicamos complejas operaciones matemáticas durante unos 10 minutos.
– Dejamos reposar durante unos días.

Y ya solo queda servirlas en el mercado de derivados con un nombre sugerente. ¡Y adiós burbuja!¿Cuál es el nombre de esta receta, Míster Quant?

QUANT.- Yo le llamo... futuro de sabor vainilla.

PRESENTADOR.- *(mostrando en la cara su decepción.)* ¡Futuro con sabor a vainilla! ¡Futuro con sabor a vainilla! Muchas gracias, Míster Quant, por esta receta de futuro con sabor a vainilla... ¡Un aplauso para Míster Quant!

El QUANT se va entre aplausos.

6. B. RENOMBRANDO LA DEUDA ZOMBI

ESCENARIO: Presentador

PANTALLAS: Cuando interviene la app, se enciende en la pantalla central y continúa así hasta el final de la escena.

PRESENTADOR.- Un futuro con *sabor a vainilla*... Si ya no piden vainilla ni los niños en las heladerías... Suena poco sofisticado, ¿no? Estoy convencido de que, entre todos, podremos encontrar un nombre para este increíble y novísimo derivado financiero, un nombre que sea mucho más exótico... Algo que nos recuerde a lugares fascinantes... A continentes ignotos... A países tropicales... ¡Seguro que ustedes pueden hacerlo mucho mejor!

APP: ¿Qué nombre le pondrías a este derivado financiero? Que sea sugerente, diferente, atractivo y único...

1min 45s de tiempo + 30 s de valoración. (Tiempos estimados, a cotejar en ensayo.)

PRESENTADOR.- *(Preguntándole directamente a alguien del público.)* Por ejemplo, si yo le dijera... «opción asiática», ¿a usted qué le sugiere? *(A otra persona.)* Y si le dijera «opción americana», ¿a qué le lleva, qué le inspira? *(A otra persona.)* O si, por ejemplo, intentara venderle un warrant dorado ¿eso a dónde le lleva?

El presentador sigue jugando con las expectativas del público hasta que ha concluido la ronda de valoraciones. Tras ello, valora en voz alta los tres nombres más votados, y vaticina que donde mejor se va a vender esto seguro que es en el mercado africano.

PRESENTADOR.- Y ahora, por supuesto, lo único que nos queda es conseguir que el mercado tenga toda la confianza posible en *(nombre de los paquetes de deuda)*. Les dejamos con nuestro siguiente programa, «Factor Riesgo». Gracias y buenas noches.

7. B. LAS AGENCIAS CALIFICAN LA DEUDA

PANTALLAS: Agencias de calificación.

ESCENARIO: Acción de Aceros Inolvidables, Deuda Soberana Argentina y Derivado Financiero.

Cortinilla 'Factor Riesgo'. La escena empieza en oscuro, con música y, sobre ella, una voz en off.

VOZ EN OFF.- Y ahora, *ladies and gentlemen*, conozcamos a las agencias de calificación de riesgos, temidas, respetadas, vilipendiadas incluso... ¡pero una letra suya dará confianza al mundo entero!

Tengo el placer de presentarles a...

¡¡¡Poor Standard *(Se ilumina la pantalla izquierda, donde aparece Poor Standard, quien saluda al público desde su sillón.)*, sus accionistas están vinculados al mundo de la construcción, pero, sobre todo, al de los libros!!! ¿Quién mejor para asignar letras que una editorial?

¡¡¡Mobbing *(quien hace lo propio desde la pantalla derecha)*, vocero, emisario, portavoz público del mayor gurú que ha existido y existirá, Warren Bistró!

¡¡¡Y... Bitch *(en la pantalla central, también saludando)*!!! Con socios capitalistas en los medios, ¿cómo no te van a querer los periódicos, si son tuyos?

Asistamos, en directo, sin tapujos, sin vaselina, sin dilación, a una apasionante... ¡¡¡sesión de calificación de riesgos!!!

El actor 'hace de' producto financiero, con una especie de casaca con números y fórmulas. Las agencias están relajadas y casuales, en su sillón giratorio. Entra una ACCIÓN DE ACEROS INOLVIDABLES.

ACCIÓN DE ACEROS INOLVIDABLES.- Hola, ¿qué tal?

PS.- *(En pantalla.)* Hola.

MOBBING.- *(En pantalla.)* Hola.

BITCH.- *(En pantalla.)* ¿Qué tal? Buenas noches... Cuando quieras.

ACCIÓN.- Bueno, pues... yo soy una acción de Aceros Inolvidables. Somos la mayor compañía siderúrgica mundial y cotizo en varias bolsas: concretamente, cotizo en Nueva York, Ámsterdam, París, Bruselas,

Luxemburgo y en las bolsas españolas de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia.

BITCH.- *(En pantalla.)* Guau...

MOBBING.- *(En pantalla.)* No está nada mal.

ACCIÓN.- Gracias... Bueno, nos consideran la única productora de acero realmente global...

PS.- *(En pantalla.)* ¿Quién os considera?

ACCIÓN.- *(Acojonado.)* No sé... No me acuerdo... Ellos...

MOBBING.- *(En pantalla.)* Tranquilo, no te pongas nervioso. Habla de algo que conozcas. Háblanos de tu rentabilidad.

ACCIÓN.- Claro... Pues era eso precisamente de lo que venía a hablarles. En realidad, yo había preparado... yo iba a enseñarles cómo doy dividendos.

BITCH.- *(En pantalla.)* Nunca digo que no a una prueba de rentabilidad.

LA ACCIÓN DE ACEROS INOLVIDABLES hace un truco de magia en el que saca dividendos de lugares insospechados de su cuerpo. (aprox, 30s). Mientras, las agencias solo dirían 'Ajá', sonreirían, se mirarían entre sí, para, al final, al 30", reír a carcajadas y aplaudir (es el final del truco).

El actor invita al público a que también aplauda.

Las agencias, relajadas, comentan entre sí.

BITCH.- *(En pantalla.)* ¡Qué simpático es el chaval! ¿Verdad que tiene futuro?

MOBBING.- *(En pantalla.)* Inolvidable es, desde luego. Pero estos dividendos creo que no son propios de una empresa transnacional *(y aparece en pantalla una B).*

Sonidos de 'Oooooohhhh'.

PS.- *(En pantalla.)* Pues a mí sí que me ha gustado, centrado en los dividendos, sin atender a las especulaciones de mercado, yo te voy a dar una A *(y sale en pantalla una A).*

Sonido de aplausos.

ACCIÓN.- Muchas gracias, muchas gracias.

BITCH.- *(En pantalla.)*Yo estoy con Mobbing: para ser una empresa transnacional, deberías estar más pendiente de los mercados. *(Sale en pantalla una B.)* Tendrías que estar contento. Quizá no tengas la mejor nota, pero nos das confianza...

Aplausos. LA ACCIÓN DE ACEROS INOLVIDABLES se va mientras las agencias de calificación se miran entre ellas, puede que incluso comentando algo.

Entra una DEUDA SOBERANA.

MOBBING.- *(En pantalla.)* A ver ahora qué tenemos.

PS.- *(En pantalla.)* ¿Quién eres?

DEUDA.- *(Con un fuerte acento argentino.)* Pues yo soy... una deuda soberana, una deuda a medio plazo... A mí me gusta mucho mi trabajo porque yo consigo que mi país consiga el dinero que le falta hoy para poder gastarlo hoy, yo soy como un préstamo ya organizado, como en paquetes, y entonces consigo que mi país tenga el dinerito suficiente para poder atender las necesidades de los más desfavorecidos, de la educación, los funcionarios, la sanidad, de los chiquitos... ¿No es relindo esto?

MOBBING.- *(En pantalla.)* Perdona, ¿de dónde vienes?

DEUDA.- De Argentina.

PS.- *(En pantalla.)* Tú deberías saber, entonces, que no devolver las deudas...

DEUDA.- *(Enfadada.)* Yo siempre devuelvo y redevuelvo los préstamos, pero los renegocio, sí, pues es que yo me reestructuro...

Cara de escepticismo entre las agencias de calificación.

PS.- *(En pantalla.)* ¿Puedes hacerlo aquí y ahora?

DEUDA.- ¿Reestructurarme? Claro. Era lo que venía a demostrarles.

Hace un gesto que indica que empieza la música. En un pequeño baile de unos 30s, la deuda argentina baila y se cambia la camiseta de lado. Acaba y mira a las agencias de calificación con avidez.

BITCH.- *(En pantalla.)* Yo creo que aquí traes cada día una melodía. No confío.
PS.- *(En pantalla.)* No te voy a dar más de esto *(en pantalla, una C.)*
DEUDA.- ¡Pero pará, pará, paráte a pensar un poco!

Sonidos de 'Oooooohhhhh'.

DEUDA.- Pero no te precipités, no me hagan ustedes esta faena, esto es un dislate, pero cómo voy a salir yo al mercado con una C... Yo me reestructuro, ché, oíste, y le subo el interés al 5%. *(Caras de escepticismo.)* ¡Al seis! Siete. Ocho. Venga, va, boludo, no me hagan esto, al 9%. *(Las caras son poemáticas. Deuda, rendida, hace una superoferta.)* Al 13%. Al 13 no me podrán decir que no soy rentable. Seré arriesgada, pero soy muy rentable.
BITCH.- *(En pantalla.)* Es que esto es también un tema de feeling, y si a mí me da el feeling de que no vas a pagar, me da, ¿sabes? Y yo no puedo ir en contra de mis sentimientos *(en pantalla, una C.)*
MOBBING.- *(En pantalla. En pantalla, una C.)* Tendrás que mantenerte en el 13% y ya iremos viendo...
DEUDA.- Esto es una grandísima injusticia histórica.

Se va la deuda. Un momento de las agencias a solas con los mercados.

BITCH.- *(En pantalla.)* Es el momento de invertir en Argentina.
MOBBING.- Su rentabilidad es alta.
PS.- *(En pantalla.)* No desaprovechen esta coyuntura excepcional.

Entra un DERIVADO FINANCIERO. Va vestido estrafalariamente... y es un poco zombi. Habla un poco como el protagonista de 'El amanecer del planeta de los simios'.

DERIVADO.- Aquí.
MOBBING.- *(En pantalla.)* ¿Hola? ¿Cómo te llamas?
DERIVADO.- Yo, derivado financiero.
MOBBING.- *(En pantalla.)* Derivado financiero...
PS.- *(En pantalla.)*Ahá... ¿Y cuál es tu subyacente?
DERIVADO.- Sub-ya-cen-te...
BITCH.- *(En pantalla.)* ¿Cuánto vales? En el mercado.
DERIVADO.- Yo valgo.

MOBBING.- *(En pantalla.)* Si eres un derivado, tienes que valer algo en función de otra cosa, no por ti mismo...
PS.- *(A MOBBING.)* Déjalo, en serio.
BITCH.- *(En pantalla.)* Sabrás, al menos, cómo te llamas.
DERIVADO.- *(Dice el nombre que ha elegido el público antes.)*
BITCH.- *(En pantalla.)*
El nombre es interesante. Funcionaría bien en los mercados, creo.
PS.- *(En pantalla.)* ¿Tú le has visto? *(Se nuevo, al derivado.)* Bueno, ¿y cómo has llegado hasta aquí?
DERIVADO.- *(Sice los nombres de las empresas que están entre el público.)*

Inquietud entre las agencias de calificación. Se miran entre ellas.

PS.- *(En pantalla.)* ¿Qué quieres decir, exactamente?
DERIVADO.- *(Vuelve a decir los mismos nombres.)* Yo pertenezco.

Reciben las tres agencias de calificación algo (un mensaje, un papelito que les cae del cielo, una mano que les acerca un sobre...), lo abren y lo leen. Las agencias de calificación hablan entre ellas. Muy picado.

BITCH.- *(En pantalla.)* Oye, que esto lo emiten nuestros accionistas, ¿qué hacemos?
MOBBING.- *(En pantalla.)* Coño, la A.
BITCH.- *(En pantalla.)* ¿A esto?
PS.- *(En pantalla.)* ¿A ti quién te da de comer?
BITCH.- *(En pantalla.)* Ya, joder, pero es que esto...
PS.- *(En pantalla.)* Esto se cuela en cualquier sitio, joder. Tú ponle la A y luego ya vemos.
BITCH.- *(En pantalla.)* Esto no dura en la bolsa ni medio minuto. Mírale.
PS.- *(En pantalla.)* Esto en la bolsa dura lo que nosotros queramos. Pero si te preocupa, lo colamos por... Ruanda, por ejemplo.
MOBBING.- *(En pantalla.)* Eso, eso, por Ruanda, por Uganda, por ahí, por el Ecowas, que el mercado africano está bullendo.

Mirando a público, da a un botón y sale una A en pantalla. Sonríe.

BITCH.- *(En pantalla.)* ¿Qué es el Ecowas?
Hace lo propio.

PS lo hace de manera casi inmediata después. Sonido de aplausos. Música de gran finale. Las agencias de calificación miran al público, sonrientes y complacidas. El derivado financiero observa desde su 'zombitud' la algarabía reinante.

VOZ EN OFF.- ¡Absolutamente colosal! ¡Magnífica sesión! ¡Soberbias calificaciones! Poor Standard, Mobbing y Bitch, una vez más, han valorado. Ahora ustedes saben dónde pueden depositar su confianza. Gracias, gracias, ¡gracias!

8. B. TELEDIARIO

TELEDIARIOS RÁPIDOS, SOLO EN TITULARES, EN FRANCÉS (PREFERIBLEMENTE) O INGLÉS, CON SUBTÍTULOS:

a) «SE DESPLOMA EL COMERCIO EN EL ECOWAS, LA UNIÓN MONETARIA AFRICANA, DEBIDO A LOS ACTIVOS TÓXICOS CON SUBYACENTE DE DEUDA ZOMBI...»
b) «EL TUNINDEX, EL MADEX Y EL SEMDEX ALCANZAN MÍNIMOS HISTÓRICOS»
c) «RUANDA ALL SHARE Y UGANDA ALL SHARE CIERRAN POR FALTA DE INVERSORES. LOS ACTIVOS CON SUBYACENTE DE DEUDA ZOMBI...»
   «EL BANCO DE DESARROLLO SOSTENIBLE PANAFRICANO DEJA DE SOSTENERSE... PILAR...
   EFECTIVAMENTE, IGNACIO, Y TAMBIÉN DEJA DE PANAFRICARSE...
d) «EL SISTEMA FINANCIERO AFRICANO SE DESMORONA...»

APP: Con cada titular, el saldo de la aplicación se incrementa.

9. B. EL FMI

PANTALLA: De los titulares pasamos a 'Zombi guiando a zombi', de Gunther Ming.
ESCENARIO: Presidente del Fondo Dinerario Internacional, o sea, HERBERT.

Mr. HERBERT, *a público.*

HERBERT.- Espérense, que baje la tele... *(Baja el volumen de los titulares, que quedan de fondo.)* Me gustaría presentarles mi mayor novedad. *(Aparece en pantalla el Gunther Ming.) (Dice el título de la obra.)*, de Gunther Ming! Lo he conseguido por dos y medio en Sotheby's. Libras esterlinas. ¡Es conmovedor! ¡Es dramático! Fíjense en la fuerza de sus trazos, en esos ojos inquietantes, en la sutileza de la escena... Pensé que era la obra perfecta para ocupar la mejor posición en mi despacho. ¿O acaso un presidente del Fondo Dinerario Internacional no puede mostrar su sensibilidad artística? (*Suena el teléfono.)* Un momento. *(Coge.)* Dime, guapo. *(Escucha.)* Hazle esperar cinco minutos y luego me lo pasas. *(Escucha.)* ¿Y a mí que me importa que sea urgente? ¡Si se pone pesado le dices que esto es el Fondo Dinerario Internacional y que aquí trabajamos! *(Al público.)* Bueno, parece que el moreno del ECOWAS tiene algo que hablar con nosotros... Tengo la corazonada de que tiene que ver con los... *(nombre del producto financiero)*. Y también me da en la nariz que ustedes *(se conecta Appgree en pantalla)* tendrán algo que decirle al presidente electo de la Unión Monetaria Africana.

APP:
– ¿Cuál es su mayor fantasía financiera? ¿Qué le pedirían a un país africano? Sabiendo que lo hará...
– Sueñen con un mundo diferente...

Guiña el ojo a los mercados.

– Su imaginación es mi límite.

Unos momentos después aparece en la pantalla el rostro del presidente del ECOWAS.

HERBERT.- Mobutu, ¿cómo te encuentras?

MOBUTU.- *(En pantalla. Refunfuñón.)* No me llames Mobutu, llámame Jean Baptiste...

HERBERT.- Lo que tú quieras, hombre. Oye, menuda barrabasada lo de los *(el nombre que le hayan puesto al derivado financiero en la escena de los Quants)*, un dislate financiero, una catástrofe sin precedentes...

MOBUTU.- *(En pantalla. Irónico.)* Sí, quién iba a imaginar que esa porquería tenía detrás deuda zombi...

HERBERT.- La estabilidad era total... Los mercados estaban en calma... La confianza en el zombi era perfecta... hasta que llegaron los *(nombre que le pusiera el público)*.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ¡Pero serás cabrón! Sabes perfectamente que mi hermano se metió hasta el fondo, invirtió todos los recursos de su banco porque precisamente nos decían que no había riesgo, que estaba todo controlado, que...

APP: Uuuhhh... Parece que está molesto...
¿Cómo va esa imaginación?

HERBERT.- Tu hermano, consejero delegado del Banco de Desarrollo Sostenible Panafricano... Eso es riesgo...

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ...Tenía que privatizar el banco central y lo hice. Y, Herbert, no me puedes decir tú, *precisamente tú*, que te molesta que le pase una empresa pública a un hermano mío... Así que más vale que empieces a buscarme soluciones a esto.

APP: Un préstamo, necesita un préstamo...
¿Cuáles son nuestras condiciones?
1min50s.

HERBERT.- Oye, Mobutu...

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ¡Llámame Jean Baptiste!

HERBERT.- Mobutu, ya sé que tienes que hacerte el duro para que te crean los tuyos. Muy bien, ya lo has hecho. Ahora vamos a dejarnos de teatro. *Shit happens*, Mobutu... *(Risotada de Mobutu.)* El sistema es el destino. Ni siquiera el zombificado se libra del trágico *fátum* de los mercados...

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ¿Recuerdas el último empréstito que nos hiciste? Que me hiciste...

HERBERT.- Yo, compañero, he perdido la cuenta de tus empréstitos... De vuestros empréstitos, numerosos y cuantiosos...

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ¿Pero lo estamos pagando o no?

HERBERT.- Hemos trabajado en equipo, desde luego, vosotros y nosotros, para hacer que vuestra deuda sea sostenible. Que podáis asumirla a lo largo del tiempo. Eso es mérito de todos, tuyo, mío, suyo, de ellos... No me cabe duda de que dialogando, reestructurando y reajustando vuestro empréstito, al final ganamos todos.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Te ofrezco, Herbert, la posibilidad de seguir ganando...

HERBERT.- *(Fingiendo disgusto.)* ¡Quieres otro empréstito! ¿Te has pensado que estamos en la era de los petrodólares, cuando manaban las monedas de los barriles de crudo, cuando llovía en contante y sonante, así, *cling, cling, cling, cling*, cuando forrábamos las habitaciones de los niños con billetes de dinares, y los empréstitos internacionales...? Qué digo empréstitos, aquello no eran préstamos, aquello eran regalos, obsequios financieros a un interés de risa, una muestra de buena voluntad.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Si no me concedes un empréstito nuevo, no voy a poder seguir devolviéndote los empréstitos viejos...

HERBERT.- Los mercados han perdido la confianza en Ecowas, y la confianza es un capital mucho más duradero que el dinero...

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Mira, Herbert, este me lo debes, me lo debes, que yo mismo traje en una valija diplomática el frigorífico con el virus ese, la bóbola, para que pudierais hacer vuestros experimentos... Y eso no lo sabe nadie, pero ya sabes cómo somos los africanos, que nos dan un par de espejitos y lo contamos todo sin darnos cuenta...

APP: *(Ante el resultado.)* La utopía de las finanzas... Hagámosla realidad.

HERBERT.- *(Cambiando el tono, suave, ahora.)* Vale, voy a hacer un esfuerzo. Pero hay condiciones. Tendrás que...*(Leyendo del monitor la condición que le haya impuesto el público.)* Inmediatamente.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* ¿Quieres cifras? Puedo dártelas. Vamos a hacer lo que dices. Sin lugar a dudas.

HERBERT.- Debes de querer mucho a tu hermano. Me enternece el corazón de tu raza.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Poniendo los esfuerzos en el propio interés acabas realizando, sin premeditación, lo que le resulta más útil a la sociedad. Adam Smith.

HERBERT.- ¡Y aprendéis más rápido de lo que imaginaban nuestros antropólogos del XIX...! Sois fascinantes.

MOBUTU.- ¿Cuándo puedes realizar el ingreso?

HERBERT.- Sin prisas, sin prisas, también vas a tener que... *(lo que haya dicho la gente por Appgree.)*. Y si cumples todas estas condiciones, el préstamo te lo dejamos a un interés variable del 19%.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Ten cuidado, Herbert, con lo que pides, que aquí las cosas están difíciles desde las terceras zombificaciones...

HERBERT.- El empréstito lo necesitas tú.

MOBUTU.- *(En pantalla.)* Solo te digo que cada vez me queda menos personal humano para dar órdenes.

APP: Mi pequeña aportación.

HERBERT.- *(Viendo por dónde va.)* ¿No estarás insinuando que vas a permitir la zombificación infantil, Mobutu?

Pausa. Mobutu, tras la sorpresa, parece resignado.

HERBERT.- (*Tras una pausa*.) En cualquier caso, eso es cosa tuya. No puedo interferir en tu soberanía nacional, ¿verdad, Mobutu?

MOBUTU.- *(En pantalla.)* En momentos como éste, siento la soledad del gobernante. *«Estoy solo, en la llanura/y en la noche./Soy la soledad de los postes telegráficos/a lo largo de las rutas/desiertas.» (Hace una pausa para darse importancia; luego:)* Senghor.

HERBERT.- Oye, estoy muy liado ahora para perder el tiempo con tus raperos. Organízame todo eso y volvemos a hablar.

Se corta la llamada. HERBERT mira a los mercados.

APP: La utopía se está haciendo realidad.

HERBERT.- Disfruten de ella.

10. B. INVERSIONES EN ÁFRICA - FORO

PANTALLA: Logos FMZF – mapa de África.

ESCENARIO: Príncipe, Analista y Rhonda.

Analista.- Damas y caballeros, les pedimos que reciban con un fuerte aplauso a nuestro anfitrión y presidente honorario, su Alteza Abelardo Federico Julio Leopoldo de Rottenmeier y Johannesburgo.

Príncipe.-Muchas gracias y bienvenidos, damas y caballeros, un año más, al Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas, espero que haya sido de su agrado el nuevo helipuerto David Rockfucker, en memoria de nuestro caro amigo, que hemos construido para facilitar el acceso a nuestras instalaciones. Este año tendremos el placer de inaugurar el recién construido Templete del Juanito Caminante, junto a los jardines Rothschildren, un excepcional entorno para el ocio y el negocio, gracias a la generosidad de nuestros mecenas, Fellonias International, que se han hecho cargo de su edificación. Por último, cerraremos nuestras jornadas con la clásica Adoración de la Rata. Pero antes de dar paso a la primera sesión de debates, querría presentarles a una invitada que, hace ya un año (¡cómo pasa el tiempo!), nos salvó de aquel estallido de la burbuja zombi que a todos, y sobre todo a mí, dejó sin respiración. Con todos ustedes, la gurú del futuro, de la zombieconomía: Rhonda Hamburger.

Rhonda Hamburger.- *(Al público, completamente entregado, sin decir gracias al entrar, en estado de trance. Está poseído por el espíritu de la pausa dramática.)* Quizá ustedes esperan que hoy les hable del presente de la economía global. Pues bien: la Bolsa se está colapsando. Estamos perdiendo millones y millones.

Príncipe.-*(Al Analista.)* ¿Ernesto?

Rhonda Hamburger.- El dinero deambula sin rumbo fijo... en un enorme marasmo negro que succiona capital...

Príncipe.-*(De repente, en hiperventilación máxima.)* Ernesto, la bolsa...

Rhonda Hamburger.- Y es porque vosotros, los mercados, todavía permitís que otros ejerzan el liderazgo zombificador en vuestro nombre...

Mira al Príncipe, que está rápidamente a punto de colapsar.

RHONDA HAMBURGER.- ¿Alguien está haciendo algo? ¿Ahora? ¿Aparte de mirar lo que hacen todos los demás? *(Muy serio.)* Esto era una broma. La Bolsa no se va a colapsar. No, esto no era una broma: esto era una prueba. La prueba de que aún queda mucho trabajo por hacer para que la utopía se haga realidad.

PRÍNCIPE.-*(Mirándole incrédulamente a RHONDA y luego a ERNESTO.)* ¿Pero...?

RHONDA HAMBURGER.- La Zombieconomía... fue el principio. Ahora hace falta algo más. Hace falta que penséis en grande. Estamos en un mundo globalizado y lleno de desafíos. Todos y cada uno de vosotros es la epítome del mercado: sois los creadores de riqueza, los generadores de empleo, los elegidos de la sociedad. ¡Que nadie mande sobre vuestros beneficios ni ahora ni nunca!

Suena la alarma del móvil: es una oferta de inversiones. La gente mirará el móvil (esperemos).

TEXTO: ¿Desea usted invertir en XXXXX materia prima? *(y se ve reflejado en un mapa de África en la pantalla).*

RHONDA HAMBURGER.- La acción es solo mía... ¡Estamos en la era de la egozombieconomía! ¡No CONSIENTAS que nadie gane el dinero que quieres GANAR TÚ! *(Si la gente no empieza a lanzarse sobre el compañero para que no teclee.)* ¡Quítale el puto móvil a todo aquel hijo de puta que quiera invertir en esa puta empresa!

Suena el móvil de la mitad de los asistentes de la sala.

TEXTO: ¿Desea usted invertir en XXXXX materia prima??? *(y se ve reflejado en un mapa de África en la pantalla).*

RHONDA HAMBURGER.- ¡Ese es el impulso! ¡La pulsión del presente! ¡La vibración del mercado! ¡Yo ejecuto! ¡Yo hago! ¡Yo procedo! ¡Es la egozombieconomía! ¡La acción es solo mía!

Ahora suenan los móviles de la otra mitad del público. El ANALISTA recibe un mensaje en su móvil y sale de escena.

TEXTO: ¿Desea usted invertir en XXXXX materia prima??? (y se ve reflejado en un mapa de África en la pantalla).

RHONDA HAMBURGER.- *(completamente entregado, en el mismo estado que Tom Cruise de Magnolia.)* Repetid conmigo, «la acción es solo mía», yo privatizo, yo invierto, yo zombifico, «la acción es solo mía», yo gano, yo obtengo, yo supero, «la acción es solo mía», yo aquí, yo ahora, egozombieconomía, «la acción es solo mía».

Aplausos iniciados por PRÍNCIPE. El ANALISTA regresa a escena con un télex en la mano y se acerca al enfervorizado PRÍNCIPE. ANALISTA susurra algo a PRÍNCIPE y este se acerca, con el móvil en la mano, al atril. Vuelven a sonar ofertas en los móviles de la gente. Entiendo que, en cuanto empiecen a sonar las alertas, se callarán los aplausos, por aquello de que no se puede aplaudir y estar al móvil a la vez.

PRÍNCIPE.-Disculpe, señorita Hamburger... Estoy... demudado. Palabras interesantísimas... pero me dicen que hemos recibido una comunicación a través de nuestro télex privado desde el Foro para la Zombificación y las Finanzas del Atlántico Norte... Damas y caballeros, paso a léerselo. Gracias, Rhonda .

RHONDA, con prepotencia infinita, deja paso al PRÍNCIPE, quien busca sus gafas. Se las pone, se acerca y aleja el móvil para intentar leer bien.

PRÍNCIPE.-*(Leyendo lentamente y con mucho esfuerzo.)* «Recomendamos inmersión en meado de fluoruros...» Ernesto, ¿¿qué es esto??

ANALISTA.- Déjeme ver, Alteza... *(Coge el teletipo.)* «Recomendamos inversión en mercado de futuros».

PRÍNCIPE.-Ahá... *(Vuelve la cara de asombro.)* Ernesto, ¿¿qué es esto?

ANALISTA.- El mercado de futuros, Alteza, está para cubrir en el presente los riesgos...

RHONDA HAMBURGER.- Chavalín, ¿a ti te ha dado un premio la revista *Fortes*?

ANALISTA.- Pues no, pero...

RHONDA HAMBURGER.- Pues entonces.

PRÍNCIPE.-Ernesto, respeta.

ANALISTA.- Sí, Alteza.

Príncipe le devuelve a ANALISTA *el móvil.*

RHONDA HAMBURGER.- *(En petit comité.)* Al Foro del Atlántico Norte voy la semana que viene. Por eso aún no conocen la egozombieconomía...

PRÍNCIPE.-Ernesto, no quiero ni volver a oír hablar de ese télex. Ya has escuchado a la señorita Hamburger. Vamos a reposar su homilía. *(a público.)* Damas, caballeros, creo que un receso nos vendrá bien a todos.

RHONDA HAMBURGER.- Alteza, me voy convencida de que tengo razón en todo lo que digo. Todos a una, ¡egozombieconomía, LA ACCIÓN ES SOLO MÍA!

El PRÍNCIPE *y* RHONDA *salen confraternizando.*

RHONDA HAMBURGER.- *(Al* PRÍNCIPE.*)* Alteza, lo del helipuerto ha sido una gran idea.

PRÍNCIPE.-No pude dejarlo pasar, no pude dejarlo pasar...

Ernesto se queda a solas con el público, cuyas alarmas han cesado. Se apaga la luz de público. El ANALISTA *se queda mirando su móvil, y de repente le suena una alarma. Parece que se esconde tras una de las sillas (la que luego saldrá de escena).*

ANALISTA.- Me da un poco por culo tener que citarle, pero... 'la acción es solo mía'.

Y da al OK en su móvil.

11. B. ANUNCIO STOP THE ZOMKIDS

PANTALLA CENTRAL

FAMOSO.- Hola, soy Óscar Guedas, y voy a hablarles de algo que nos importa a todos.

Más música cursi. En pantalla, tras el FAMOSO, imágenes pintorescas de África, al gusto de los turistas con dinero. Es una caprichosa ensalada de lugares: sabanas de Kenya con leopardos que corren, playas de Sudáfrica llenas de atractivas mulatas en bikini, atardeceres en las Seychelles, submarinismo en Isla Reunión.

FAMOSO.- El cuarenta y nueve por ciento de los niños de África están zombificados para poder hacer frente a las deudas de sus padres. Cada día, miles de niños se escapan de sus familias para evitar la zombificación y se convierten en vagabundos por los caminos de África. Y huyen no solo de sus padres, sino también de otras familias que, desesperadas, los acogen para poder zombificarlos. A esos niños se los conoce como zomkids.

Más paisajes. Sabana para turistas. Un pájaro que vuela. Un antílope que corre.

FAMOSO.- *Stop the Zomkids* es una organización sin ánimo de lucro para ayudar a todos esos niños que huyen de una zombificación segura.

En pantalla, imágenes de niños africanos. Sobre ella se leen dos números de teléfono y la dirección de una página web. Voz de locutor joven, masculino y sensible:

FAMOSO.- Únete a Stop The Zomkids. Porque la misión de un niño es ser niño.

12. B. GALA STOP THE ZOMKIDS

PANTALLAS: logo Stop The Zomkids, fotos de niños, videoclip 'Duerme negrito'

ESCENARIO: Presentador, Ayalda (la cantante).

Acaba el anuncio de Stop The Zomkids. Entra el presentador. Además de unas gafas negras a lo Bono, y de su ropa de Rock Star, lleva algún elemento que le confiere un aire vagamente africano. Vamos, de la idea que los turistas tienen de África…

PRESENTADOR.- *(Con la música de fondo, entra ¡Nkosi sikelele Africa!)* ¡Dios bendiga a África! *(Este grito es recibido con los correspondientes aplausos. Se arrodilla, besa el suelo. Se levanta de nuevo.)* Bienvenidos, bienvenidos a esta gala organizada por Stop the Zomkids, una gala en la que vamos a recaudar fondos para un Hogar/Escuela en Senegelia, el país más necesitado de ECOWAS, un lugar de acogida para zomkids, un lugar donde se les ofrece una segunda oportunidad. Porque el alma de África se conserva, desde hace miles de años, en sus niños. Pero cada día, miles de niños se escapan de sus familias para evitar la zombificación y se convierten en vagabundos. Los niños no deben ser zombificados: su misión en la vida es ser niños y pasar el día jugando, en este inmenso y maravilloso parque de recreo que es África. (*Aplausos.*) Y vamos a pasar a subastar *Alegoría zombi nº 16,* de Gunther Ming. Hablemos primero un poco de Gunther Ming, artista de origen asiático afincado en Nueva York. *(Y el resto de la biografía de Ming. Se proyecta el cuadro: descripción del cuadro.)* *Alegoría zombi nº 16,* óleo sobre lienzo, 776.6 cm × 349 cm. *(Y luego hablar del contenido del cuadro… cuando lo tengamos.)* La obra de Gunther Ming se caracteriza por esa desintegración distópica del nihilismo contemporáneo, pero, por encima de todo, Gunther es un artista solidario. Recordamos que el dinero obtenido con la venta de esta increíble obra de arte servirá para ayudar a la construcción de este Hogar/Escuela en Senegelia. (*Más aplausos.)* Tenemos aquí, hoy, con nosotros, la *Alegoría zombi nº16* gracias a un coleccionista, un donante que prefiere permanecer en el anonimato, pero que está personalmente comprometido con la mejora de las condiciones de vida de los zomkids africanos. Un ser humano excepcional a quien le duele África. Un fuerte aplauso para él, por favor. *(Aplauso.)* Y el precio de salida es de... 2.800.000 *(o la cifra*

que acordemos por la cual el presidente del FMI le dejaba el cuadro a Rodrigo – tendrá que ver con las posibilidades de la aplicación.) El Hogar/Escuela, diseñado por el célebre arquitecto Frank Gary, será un edificio que enfatice la circulación y el movimiento, con una disposición funcional de los volúmenes y un acabado que evoque sutilmente la tradicional choza africana. Así, los Zomkids tendrán todas las comodidades, y se sentirán como en casa.

Termina la subasta. Alguien se habrá quedado con el cuadro. El PRESENTADOR *va hacia él y le hace dos o tres preguntas, para qué empresa trabaja, si le gusta el arte, si tiene algún otro Gunther Ming y, por último, como en petit comité, le dice que al final de la gala le entregarán el certificado de autenticidad y el formulario de desgravaciones fiscales para fundaciones.*

PRESENTADOR.- Muchas gracias a todos. El alma de África es hoy un poco más feliz, un poco más limpia, gracias a vosotros. Pero no olvidéis que hace falta seguir colaborando: la vida de estos niños está en vuestras manos. Depende de vosotros salvarles. Hay una sede de *Stop the Zomkids* muy cerca de vuestra casa. Consultad nuestra web y haceos socios. Y a continuación, con este buen sabor de boca, damos paso a otro artista también muy comprometido, de letras hirientes y punzantes, una auténtica bofetada para la sociedad. Su calidad musical es indiscutible y sus fans se cuentan por millones... Disfrutemos ahora de... ¡Ayalda!

PANTALLAS: imágenes artísticas sobre África que van con la música.

Sale AYALDA *y canta una canción reivindicativa. Cuando la canción llega a su punto álgido, entran dos guardias civiles/policías que casi parecería que van a detenerle, pero en lugar de eso se sientan en dos sillas. Concluye la canción.*

13. B. LOS ZOMBIS ASALTAN LA VALLA ENTRE EUROPA Y ÁFRICA

EN LAS TRES PANTALLAS: imágenes de CCTV de la valla de Ceuta y Melilla con Marruecos.

TORRES.- Lima Delta, código 1. No, mi teniente, soy Torres. Estamos preocupados: todavía no ha llegado el... (*Le interrumpen.*) Entiendo, pero es que llevamos aquí... (*Le interrumpen de nuevo.*) No, mi teniente, no pretendo llevarle la contraria. A sus órdenes. *(Cuelga. VILLA no ha apartado la vista de la pantalla.)* Qué raro, esto. Le digo al teniente que los del relevo no han llegado y me dice que nos quedemos aquí hasta el siguiente turno, sin más explicaciones.

VILLA.- ¿Cómo, hasta el siguiente turno? ¡Yo me quiero ir a dormir! ¿Y dónde se ha metido esa patrulla de cafres?

TORRES.- No ha dicho nada. Sólo que esperemos.

VILLA.- Seguro que se los han comido esos negros caníbales.

TORRES.- ¿Qué barbaridades estás diciendo?

VILLA.- Yo los exterminaría a todos. A todos. ¡Zombis de mierda! ¡Negros caníbales! Mi primo *paraca*, el que estuvo en Sudáfrica con una de esas gilipolleces humanitarias, me contó que allí los zombis devoraron a dos compañeros suyos.

TORRES.- ¡Eso es un camelo, hombre!

VILLA.- ¿Tú has estado en Sudáfrica? ¡Pues mi primo sí! Para librarse de esos monstruos los enterraban en zanjas llenas de cal viva.

TORRES.- ¡Pero si es imposible! El suero los vuelve inofensivos. A mi cuñado, el de Santander, lo zombificaron, y cuando vamos a visitarle al trabajo está ahí, tan tranquilo. Como todos los demás. Incluso lo han hecho zombi de confianza.

VILLA.- *(Mirando a la pantalla.)* ¡Espera, espera, espera! ¿Has visto eso? *(Un zombi acaba de cruzar una de las pantallas.)* ¡Asqueroso! Tendrían que dejarnos electrificar la alambrada.

TORRES.- Ya no se le ve. ¿Doy Lima Delta, código 2?

VILLA.- ¿Te das cuenta de que detrás de esa valla hay millones de tíos como ése, dispuestos a devorarnos en cuanto nos descuidemos? *(Breve y ominoso silencio.)* Se comen cualquier cosa, los cabrones. Mi primo

me dijo que en Johannesburgo los usaban para acabar con las plagas de pájaros. Se meten los pajarracos enteros en el buche, escupen unas cuantas plumas, y se los tragan enteros.

TORRES.- Tu primo es un demente. Si todo eso fuera verdad lo sabríamos. Saldría en los telediarios, o algo así.

VILLA.- ¿Y me vas a decir que no les hemos visto nosotros hacer cosas raras? ¿No atacó uno de esos al sargento, el viernes pasado? Uno negro, pero negro, negro.

TORRES.- Como la mayoría de los zombis.

VILLA.- No, aquí deberían ser más claritos. Estos vienen de abajo, del sur. Están subiendo, tío, suben en avalanchas. ¿Y qué me dices de esos dos asquerosos que intentaron cruzar nadando y se echaron encima de los compañeros de la playa? ¿Ha salido algo de eso en el telediario? (*Otro zombi cruza la cámara dos.*) ¡Mira, mira! *(Desaparece de la vista.)* Se están riendo de nosotros. ¡Nos van a dar la noche!

TORRES.- *(Llamando.)* Lima Delta, código 2. Aquí Torres. Hemos visto dos... De acuerdo. *(cuelga.)* Que esperemos.

VILLA.- Las zombificaciones no siempre salen bien. Aquí, en África, con el calor, o lo que sea, se estropea a veces el suero. O los hijoputas de las ONGs, que se traen las partidas caducadas.

TORRES.- Bueno, no sé. Pero si falla, y se quedan como a medio zombificar, eso lo explicaría, ¿no?

VILLA.- ¿El qué?

TORRES.- Cosas como la del tío que atacó al sargento. Son excepciones. Debe ser horrible. ¿Te imaginas? Que te hagan eso y sin embargo mantener la conciencia.

VILLA.- ¡Que no te enteras! ¡Que no son excepciones! ¡Son todos, todos unos cabronazos! (*Un grupo numeroso de zombis aparece en el monitor. Están colocándose, como preparándose para algo.*) ¡Coño, mira eso!

TORRES.- ¡Joder! (*Coge el teléfono.*) ¡Lima Delta, código 3! ¡Código 3! Mi teniente, tenemos... (*Le interrumpen.*) ¡Pero teniente, le digo que es un código 3! *(Le interrumpen. Luego, breve pausa.)* ¡Me ha colgado!

VILLA.- Pero, ¿qué ha dicho?

TORRES.- Que no nos movamos. Que resistamos todo lo que podamos.

VILLA.- ¿Que resistamos? ¿A qué?

TORRES.- ¡Escucha!

TORRES sube el volumen del monitor. Los zombis son ahora una multitud amontonada tras la Valla y están emitiendo un sonido común, una especie de gruñido siniestro pero sorprendentemente melódico que crece y crece. VILLA y TORRES se miran. Oscuro.

TELEDIARIOS

En pantalla, un fragmento de telediario.

PANTALLA CENTRAL.

VOZ EN OFF.- (*Imágenes de archivo del derrumbe de la fábrica de Bangladesh... La imagen llega de una interferencia*.) ... una fábrica en Dhaca, capital de Bangladesh, en la que se encontraban más de cuarenta mil trabajadores zombificados. Las autoridades locales aseguran que ya se encuentran controlados y han sido devueltos a sus puestos de trabajo.

PRESENTADORA.- Al mismo tiempo se dispara la alarma entre las poblaciones norteamericana y europea al difundirse en las redes sociales los rumores sobre conflictos provocados por zombies (*Imagen de zombies*.); y eso pese a que tanto Washington como Bruselas niegan que exista problema alguno. En una comparecencia que tuvo lugar esta misma mañana en la Casa Blanca, el presidente (*Imagen del presidente*.) ha declarado rotundamente que *«En EEUU no existe un problema zombie»*; sin embargo, el gobernador de California, (*Imagen del gobernador, contrapuesta a la de la presidenta en la misma foto*.) ha reconocido esta misma semana la muerte de veinticinco ciudadanos por actos violentos de los zombies que, pese a todo, calificó como «puramente accidentales». Aquí en Europa, la OTAN ha adelantado sus tradicionales maniobras militares *(Imagen de tanques en movimiento.)*, lo cual ha generado desconfianzas en ciertos medios políticos e informativos. Según el portavoz del gobierno español, *«hoy no toca hablar de zombies»*.

UNIFICACIÓN DE LAS DOS LÍNEAS NARRATIVAS

14. EL PELIGRO

PANTALLAS: logo FMZF.

En el FORO. El ANALISTA, en el atril.

ANALISTA.- Damas y caballeros, les pedimos que reciban con un fuerte aplauso a nuestro anfitrión y presidente honorario, su Alteza Abelardo Federico Julio Leopoldo de Rottenmeier y Johannesburgo.

PRÍNCIPE.- Bienvenidos, bienvenidas, a todos. Quiero darles una calurosa bienvenida, un año más, al Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas. Solo advertirles de que este año la Adoración de la Rata tendrá lugar en nuestro bosque privado, dado que el templete está siendo restaurado por Gilito's Corporation. Pero antes escucharemos unas palabras de nuestra ya invitada habitual. Con todos ustedes, la gurú del yo en el presente, de la egozombieconomía. Un fuerte aplauso para Rhonda Hamburger.

Sale Rhonda Hamburger.

RHONDA HAMBURGER.- Quizá ustedes esperan que hoy les hable del futuro de la economía global. Esta es una cuestión que va más allá de ideologías, más allá de creencias personales. Hay que superar la egozombieconomía, y mirar desde las alturas. Porque el destino de la economía está trazado en la bóveda celeste. Los finos hilos que conectan las constelaciones con Wall Street (señalando a la app.), con los mercados, hablan claramente: zombificación o caos. No podemos poner en riesgo lo conseguido. No hay alternativas. La zombificación es la solución. No lo digo yo: lo dicen las estrellas, ¿y quiénes somos nosotros para ir en contra del universo? Astrología. Economía. Es la era de la astrozombieconomía, ¡el mercado es... la profecía!

Aparece el ANALISTA con un papelito, que le entrega al PRÍNCIPE. El PRÍNCIPE lo lee, se consterna un poco.

PRÍNCIPE.-Discúlpenme, señores. Discúlpeme, estimada Rhonda, magistrales palabras, una vez más... pero tenemos una comunicación urgente... (*A ERNESTO.*) ¿Podrías cerrar las puertas, por favor?

ANALISTA.- *(Presumiendo de eficacia.)* Ya están cerradas.

PRÍNCIPE.-¿Seguro que no hay nadie de prensa?

ANALISTA.- (*Lo mismo.*) Quedaban solo fotógrafos zombificados, y les he echado.

PRÍNCIPE.-Gracias *(A los mercados, mientras busca unas gafas que no encuentra.)* Bueno, pues tengo aquí un fax de *(OPCIÓN RESCATE.)* Presidencia del Gobierno / *(OPCIÓN INTOXICACIÓN.)* Fondo Dinerario Internacional, dirigido a ustedes, que *(se da por rendido con las gafas.)* mi asistente les leerá textualmente...

SI ESTAMOS EN OPCIÓN RESCATE, LEE EL ANALISTA UN WHATSAPP. SI ESTAMOS EN OPCIÓN INTOXICACIÓN, LEE EL PRÍNCIPE DE ALGO QUE REMEMORA A UN GRAN PAPIRO.

ANALISTA.- «Hola, aquí Eufemio. Necesitamos que compréis bonos de guerra zombi, los zombificados están atacando gente por todo el país y con el préstamo que pedimos a la Troika estamos con el agua al cuello y no podemos aumentar el presupuesto de Defensa. Hemos sacado bonos de guerra zombi para facilitar la cosa. Acordaos de que cuando necesitasteis liquidez, ahí me la jugué: ahora la necesita el Estado. Bueno, pues eso. Un saludo a todos.»

PRÍNCIPE.-«Estimado Foro Mediterráneo, considero mi deber recomendarles, en este convulso momento histórico, la mejor inversión que pueden realizar: apreciarán en el mercado un nuevo producto financiero, el bono de guerra zombi. He de decirles que es, probablemente ahora, el mejor lugar donde depositar su dinero. Siempre velando por sus intereses, Herbert.» *(Al ANALISTA.)* ¿Qué ha dicho que tenemos que comprar?

ANALISTA.- Bonos de guerra. De guerra zombi. *(Como para sí.)* Se ha declarado la guerra, eso quiere decir... *(Parece que intenta alejarse, pero el PRÍNCIPE le retiene.)*

PRÍNCIPE.-Pero, ¿cómo «de guerra»? ¿Cinco o seis zombis enfadados que se desmandan y ocupan la calle...? ¡¡Garrote en la cabeza y punto!! ¿Cómo va a ser eso una guerra?

ANALISTA.- *(Que ha estado consultando su smartphone.)* ¡¡¡¡¡Síiiiiiiiiiii!!!!!! ¡¡¡Soy un crack!!! ¡¡¡Soy un crack!!!

PRÍNCIPE.-¿¿Y este estrépito, Ernesto??

RHONDA HAMBURGER.- No sé cómo aguanta esto de un asistente.

ANALISTA.- ¿Asistente? ¡¡Sé mil veces más de economía que usted!! ¡¡Acabo de quintuplicar el valor de mis inversiones!!

RHONDA HAMBURGER.- *(Haciéndose el zen, pero evidentemente molesta.)* El principio de todo fracaso es la soberbia. *(Y hace gesto de chúpate esa, pero sin decirlo.)*

PRÍNCIPE.-¿Has estado invirtiendo por tu cuenta?

ANALISTA.- Yo... invertí en el mercado zombi de futuros... Aposté a la proximidad de un levantamiento zombi. Eran unos futuros baratos, porque no compraba nadie...

RHONDA HAMBURGER.- *(Yéndose.)* Seréis desagradecidos, joder, hostia...

PRÍNCIPE.-*(A RHONDA.)* ¡Cállese! *(Que parecía a punto de enfadarse mucho, parece de repente admirado.)* Una jugada muy sagaz, Ernesto, muy sagaz. Aunque si tus futuros han subido... ¿cómo están el resto de las cotizaciones? *(E hiperventila.)*

RHONDA se sienta en una silla. Se enfada y no respira.

ANALISTA.- Lo vemos ahora mismo, Alteza.

Conecta con la bolsa. Se ven las acciones de Futuros de Guerra están por las nubes. En cambio las acciones en empresas privatizadas han bajado bastante. Lo que se ve con mayor claridad es el Bono de Guerra Zombi.

PANTALLA CENTRAL: precio.

PANTALLA IZQUIERDA: precio búfer.

PANTALLA DRECHA: empresas.

PRÍNCIPE.-*(Hiperventilando.)* ¿Qué hacemos, Ernesto, entonces con el bono zombi? Tú nos dirás.

ANALISTA.- ¿Yo, Alteza?

PRÍNCIPE.-¿Qué va a pasar? ¿Dónde invertimos, Ernesto? ¿Qué hacemos? ¿Van a rebelarse más zombis o no? ¿Compramos los bonos de

guerra zombi del gobierno o no? ¡Vamos, no te quedes ahí como un pasmarote! ¡Ernesto, di algo!

ANALISTA.- Yo creo que...

RHONDA.- Considero una obligación cósmica guiarles por el auténtico camino, a pesar de que aún no sepan lo apartados que están de él.

PRÍNCIPE.-*(Concediéndole un instante.)* Rápido.

RHONDA.- No hay nada que contradiga la posición de Marte en Venus. El firmamento anuncia la ausencia de conflictos.

PRÍNCIPE.-¿Y qué hacemos con nuestro dinero?

RHONDA.- Nada. (*Pausa.)* Que el capital fluya al compás del Universo. (*Pausa, que pone aún más nervioso al PRÍNCIPE.)* La inacción es la solución...

PRÍNCIPE.-*(Mirando alternativamente a RHONDA y al ANALISTA.)* ¡Qué desatino, qué incertidumbre, qué confusión...! *(A público.)* Damas, caballeros, *(al cielo)* David, os he fallado. Este Foro no encuentra un lugar común para dirigir con mano firme el timón de la economía. Mi Real Persona quiere aconsejarles, pero no sabe cómo. Operen... con o sin bonos.

La gente recibirá ofertas contradictorias en el móvil. Duracion: 1 min (aprox.).

PRÍNCIPE.-*(Completamente desolado.)* No hemos encontrado al guía que necesitábamos para trabajar coordinadamente en pro de nuestros intereses...

ANALISTA.- Alteza...

PRÍNCIPE.- Ernesto, si sabes algo de esto, si tienes dos doctorados, te exijo que inmediatamente los pongas al servicio de los mercados.

ANALISTA.- Yo... compraría los bonos, Alteza. *(Al público.)* Los compraría porque, bueno, porque a mí me ha ido bien. Creo que un alzamiento zombi es inminente.

RHONDA.- *(Saliendo como de la nada.)* El supremo arte de la guerra consiste en vencer al enemigo sin luchar.

RHONDA.- La ingratitud es el desconocimiento del cosmos. Llamaré a mi helicóptero y me iré a mi espacio natural, que es el interestelar.

La gente ya ha comprado (o no) bonos. En cualquiera de los casos, empezarán a ganar dinero.

Rhonda se pone a llamar por teléfono para buscar un taxi para irse.

Analista.- ¡Mire, Alteza, estamos ganando! ¡Volvemos a ganar dinero! ¡Los ceros se vuelven a multiplicar!

Príncipe.-*(Entusiasmado.)* Ernesto, ¡cuánto tiempo hemos perdido contigo! Por favor, damas y caballeros, les pido un fuerte aplauso, yo, hoy, les pido un aplauso para Ernesto... ¿Cómo te apellidas, Ernesto?

Analista.- Guillén Gullón.

Príncipe.-Ernesto Guillén Gullón, ¡¡¡nuestro nuevo visionario de la economía de guerra zombi!!!

Rhonda está al fondo, sigue llamando por teléfono. Durante el aplauso, Rhonda hará el gesto de llamar y colgar dos o tres veces: lo que tiene que quedar claro es que no se lo cogen.

Rhonda.- *(Que está al fondo intentando llamar por teléfono.).* Joder, aquí ya no hay ni cobertura.

Príncipe.-¿Y ahora qué pasa?

Analista.- Parece una llamada interna, Alteza.

El Analista va hacia el atril y da a un botón. Se escucha una voz que sale de la radio.

VOZ DEL SARGENTO.- Hola, ¿me oyen? ¿Me oyen? Respondan por favor.

El Príncipe se arroja sobre el micrófono de la radio.

Príncipe.- Sí, le oigo. ¿Con quién hablo?

Voz del Sargento.- Al habla el Sargento Segura, al mando del destacamento de seguridad responsable del Foro Mediterráneo para la Zombificación y las Finanzas. Venimos de parte del gobierno. Con quien hablo? Es una emergencia.

Príncipe.- Habla usted con el príncipe Abelardo Federico Julio Leopoldo...

Voz del Teniente.- Es una emergencia. Nos han enviado para protegerles. Estamos rodeados de zombis claramente agresivos. Han atravesado ya dos líneas de contención. Mi superior inmediato ha caído

y he perdido la comunicación con mis mandos externos. Necesito establecer comunicación con un mando externo para seguir órdenes, repito, necesito que se pongan en contacto con la base militar más próxima.

RHONDA HAMBURGER.- (Que poco a poco ha ido olvidándose de su trance a medida que oía la conversación. *Al PRÍNCIPE y ANALISTA, intentando mantener su aura zen, pero sin lograrlo.*) ¡¡¡Eso no es verdad!!! La violencia es el refugio de las mentes pequeñas. La inacción es la...

PRÍNCIPE.-¿Quiere usted callarse? *(Al ANALISTA.)* Corre, conecta con las cámaras de seguridad

RHONDA se reconcentra sobre sí misma, con los ojos cerrados, murmurando «la inacción es la solución» a modo de mantra.

ANALISTA.- ¡Ah, como en las películas!

PANTALLA CENTRAL: Primer plano de Sargento Segura.

PANTALLA IZQUIERDA: Cámara de seguridad a la valla.

PANTALLA DERECHA: Otra cámara de seguridad enfocando a los zombis.

Conectan las cámaras de seguridad. Hablando los tres a la vez, prácticamente.

PRÍNCIPE.-¿Ese vulgo pestilente? ¿En nuestro helipuerto?

RHONDA HAMBURGER.- *(Para sí mismo, dando vueltas por el espacio.)* La inacción es la solución, hay que conectar el cielo con la tierra, joder... *(Y encuentra un sitio para hacer la flor de loto.)*

ANALISTA.- Exactamente como en las películas.

PRÍNCIPE.-Le estoy viendo a usted, creo.

SARGENTO.- *(En pantalla. Acercándose a la cámara de seguridad.)* ¿Me ve desde esta cámara?

ANALISTA Y PRÍNCIPE.-*(respuestas en barullo.)* Sí, sí, le vemos.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Rápido, establezca comunicación con la base militar de Vodathone, ¡¡¡rápido!!!

RHONDA.- *(En voz baja.)* Aquí ya no hay cobertura.

PRÍNCIPE.-Ernesto, no hará falta que te diga...

ANALISTA.- Tengo una idea *(Calla a RHONDA de un tortazo.)*

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Cada vez vienen más.
ANALISTA.- *(Pone voz profunda y habla en voz alta.)* Base militar de Vodathone, dígame. *(El Príncipe, flipando regiamente, se aleja de la escena.)*
SARGENTO.- *(En pantalla.)* Sargento Segura: Destacamento 451. Código 12. Repito, código 12.
ANALISTA.- Al habla el... *(lo primero que le viene a la cabeza)* general Patton
SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¿Patton?
ANALISTA.- ¿Algún problema con mi nombre, sargento? «El deber de un soldado no es sino llevar su uniforme y matar al enemigo!!!!»
SARGENTO.- *(En pantalla. Cuadrándose.)* No, señor, mi señor... digo... sí señor, no... Ningún problema con su nombre, señor!!
ANALISTA.- Y aquí estoy con... la teniente O'Neill. *(Buscando a una teniente, saca a RHONDA de su estado.)* Salude, teniente O'Neill.

RHONDA está muerta de miedo. El ANALISTA tira de él para que hable, pero se resiste.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* A sus órdenes, mi teniente.

RHONDA reacciona a la voz del sargento.

RHONDA HAMBURGER.- Al habla la teniente O'Neill, sargento.
SARGENTO.- *(En pantalla. Flipándolo, pero muy sumiso ante la autoridad.)* ¡¡A sus órdenes, mi teniente!! Informo que tenemos un código 12. Toda la línea de contención ha sido destruida. Y todo mi equipo está formado por soldados zombis. ¡¡¡¡Fuego!!!!
RHONDA HAMBURGER.- *(Temblequeante.)* ¡Vamos a morir!

RHONDA, ante semejante insulto (¿¿??), se posiciona para hacer de teniente O'Neill, pero tembloroso y asustado, intentando demostrar que él no es ningún nenúfar. El ANALISTA está disfrutando del momento: por fin se ha hecho con el control. El PRÍNCIPE, aunque ve la situación, no acaba de comprender su dimensión real.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Mi general, mi teniente, veo claramente que vienen más. Cada vez vienen más. Código 13. Repito, código trece. Necesitamos refuerzos. *(a los soldados.)* Disparen, disparen. Fuego, fuego...
PRÍNCIPE.-No me lo puedo creer...

RHONDA HAMBURGER.- *(Con voz de hilito.)* Estamos en la cloaca del cosmos...

ANALISTA.- Los refuerzos ya están llegando. «En ese patio sólo hay dos tipos de zombis: los que han muerto, y los que van a morir». Pero mientras tanto, haga algo.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Espero sus órdenes, mi general. Repito: espero sus órdenes.

PRÍNCIPE.-*(Cn voz bajita al ANALISTA.)* Espera órdenes... ¿Qué hacemos, Ernesto?

El SARGENTO se acerca a los soldados y les dice: «Sigan disparando, sigan disparando...».

PRÍNCIPE.-Que disparen, ¿no?

ANALISTA.- *(Para el SARGENTO.)* «¡¡¡Más madera, más madera, es la guerra!!!» Use algo grande... Un bazooka.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* No tenemos bazookas. Teníamos granadas, pero los hijos de puta se apartan cuando las lanzo. Ya sólo me queda una.

RHONDA HAMBURGER.- Sargento, la queja pavimenta el camino del fracaso. *(entre ellos.)* No sé, podría intentar establecer un diálogo...

SARGENTO.- *(En pantalla. A sus hombres.)* Sigan disparando

ANALISTA.- Aquí el general Patton. Coja usted un megáfono y negocie con ellos.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¿Negociar? ¡¡¡Pero si están muertos!!!

ANALISTA.- ¡¡¡Que negocie!!! ¡¡¡Si algo he aprendido en la vida, es que todo es negociable!!!

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡¡¡A sus órdenes, mi general!!! *(Sale de plano y aparece con un megáfono. Va hacia la valla.)*

RHONDA HAMBURGER.- ¿Qué les ofrecemos?

SARGENTO.- *(En pantalla. Regresando de la valla.)* ¿Qué les ofrezco, general Patton?

ANALISTA.- *(Al SARGENTO.)* Improvise, que aquí la teniente O'Neill y yo estamos pensando.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡Alto el fuego!

PRÍNCIPE.-¿Vamos a descender a negociar con esa chusma? *(Cuchicheos inaudibles.)*

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Al habla el sargento Segura, les hablo en representación directa del General Patton y la teniente O'Neill. Si deponen su actitud, no habrá represalias. Vuelvan ordenadamente a sus trabajos. Repito: vuelvan ordenadamente a sus trabajos. Les hablo en representación directa del general Patton y la teniente O'Neill. Si deponen su actitud, no habrá represalias. Vuelvan ordenadamente. Repito: vuelvan ordenadamente.

Sigue repitiendo cosas parecidas un buen rato, aunque se oye en segundo plano, MIENTRAS EN EL FORO COMENTAN LA JUGADA.

ANALISTA.- Seguro que quieren una mejora salarial...
RHONDA HAMBURGER.- Están predestinados a pedirla.
PRÍNCIPE.-Eso reduciría nuestro margen de beneficio: antes muerto.
RHONDA HAMBURGER.- Y su destino les enfurece...
ANALISTA.- No estoy seguro de que pertenezcan a empresas que controlemos nosotros...
PRÍNCIPE.-¿Hay alguna empresa que no sea nuestra? *(Analista dice que no con la cabeza.)* ¿Pues entonces?
SARGENTO.- *(En pantalla.)* Mi general, no responden
ANALISTA.- Ofrézcales una subida salarial del 5%.
PRÍNCIPE.-Que conste que disiento.

El PRÍNCIPE muestra con gestos su discrepancia con la medida. El ANALISTA le dice que se calle.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Pero señor, el sueldo de los estos podridos es para saldar su deuda, se lo lleva el banco, no creo...
ANALISTA.- No cuestione mis órdenes, Sargento, soy su superior.
SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡Sí, señor, mi señor! ¡¡A sus órdenes!! *(a los zombis.)* Les ofrecemos una subida salarial del 5% si vuelven ordenadamente a sus trabajos...
PRÍNCIPE.-*(Al ANALISTA, justo a partir de que el SARGENTO diga 5%.)* Como complemento de transportes.
ANALISTA.- *(Al SARGENTO SEGURA, como Patton.)* ¡¡Como complemento de transportes!!!
SARGENTO.- *(En pantalla.)* Como complemento de transportes. Si vuelven ordenadamente a sus trabajos, les ofrecemos una subida salarial

del 5% como complemento de transportes. Vuelvan ordenadamente a sus trabajos. ¡Disparen a la cabeza! ¡Fuego!

Algunos zombis caen.

PRÍNCIPE.-¡¡Otro complemento, Ernesto!! ¡Piensa!
SARGENTO.- *(En pantalla.)* Estamos dispuestos a negociar si designan un portavoz.
ANALISTA.- Solo se me ocurre... ¡Ya! *(Al SARGENTO.)* ¡Ofrezca más días de vacaciones!
SARGENTO.- *(En pantalla.)* Estamos dispuestos a ofrecerles más días de vacaciones: ¡¡5 días de vacaciones!! 10 días!!! ¡¡¡Un mes!!!
ANALISTA.- ¡¡¡¡¡Ofrece la condonación de las deudas!!!!!

Cara de asombro total de PRÍNCIPE y RHONDA.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* Estamos dispuestos a ofrecerles la condonación total de su deuda. Repito: la condonación total de su deuda. Sigan disparando: ¡¡¡fuego!!! ¡¡¡Fuego!!!
PRÍNCIPE.- Discrepo, discrepo.

Hablan todos a la vez.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡¡¡Sus órdenes me llegan confusas, sus órdenes me llegan confusas!!! No entiendo, no entiendo...
RHONDA HAMBURGER.- Creo que la tendencia a la inflación estando así Saturno, no permite...
ANALISTA.- ¡¡Haga una OPA hostil!! ¡¡¡¡Una desinversión agresiva!!!!
PRÍNCIPE.-¡¡¡Siga una estrategia de mercado, o de guerra, o lo que sea!!!
ANALISTA.- ¡¡Marchen en formación!! ¡¡¡¡Haga un movimiento de pinza!!!! ¡¡¡¡Mándeles el caballo de Troya!!!!
SARGENTO.- *(En pantalla. Ha tenido una idea.)* ¿¿¿Caballo de Troya??? Solicito permiso para tomar la iniciativa.
PRÍNCIPE.-¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡Lo que usted quiera, pero haga algo!!!!!!!!!!!!!!!!
RHONDA HAMBURGER.- ¡Sí, haga algo!
SARGENTO.- *(En pantalla. Sale de plano y vuelve con una granada. Se dirige a sus soldados.)* ¡¡A sus órdenes!! Cabo Jordan, deme su arma. Suba la valla, sáltela y colóquese en mitad de los zombis. Una vez allí....

¡¡¡¡Espere mis órdenes!!!! Adelante... *(Le coloca la granada dentro de una mochila que lleva a la espalda.)*

PRÍNCIPE.-¿Qué está haciendo?

RHONDA HAMBURGER.- Es una misión suicida...

ANALISTA.- Pero si ya está muerto...

El cabo JORDAN se acerca a la valla. Una vez allí, empieza a trepar. Los zombis le respetan.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡¡¡¡Fuego!!!!

Explota la granada. PUM. Todos los zombis caen al suelo, tras realizar un interesante contramovimiento. El SARGENTO SEGURA levanta el brazo en señal victoriosa.

TODOS.- Sí! Bien!

ANALISTA.- ¡Claro! ¡Aún les quedaba una granada!

PRÍNCIPE.-¡¡Lo hemos conseguido!!!

ANALISTA.- ¡¡Versión zombi del caballo de Troya!!

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡¡¡Mi general, lo hemos conseguido!!! Solicito permiso para... comprobar la situación. *(Mientras los zombis soldados lo miran como entrando en barrena.)*

RHONDA HAMBURGER.- Claro, hágalo, por favor. *(Muy ufano.)*

SARGENTO.- *(En pantalla. A los soldados.)* En formación!!

RHONDA HAMBURGER.- Ya se lo dije. La inacción es la solución.

SARGENTO.- *(En pantalla.)* ¡¡¡Avancen!!! *(Se da cuenta de que no le hacen caso y se da la vuelta. Los soldados le miran y le van rodeando.)*

RHONDA HAMBURGER.- No hay que preocuparse. El presente está escrito en la bóveda celeste. Todo ha sido, es y será. El universo no es una amenaza... *(Se queda en silencio flipado al ver lo que está pasando. Los demás también.)*

SARGENTO.- *(En pantalla.)* En formación. ¡¡¡¡En formación!!!! ¡¡¡¡O disparo!!!! ¡¡¡En formación!!!! He dicho... No, no... Ahhh... ¡¡Soy su superior!! Ahhh...Ahhhhhhhhhhhhh, Es una orden, es una orden, ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh

Mientras grita, los soldados se lo comen. Saltan la valla los zombis. Mientras la horda zombi se acerca a la puerta del teatro, una zombi soldado se acerca a la

cámara y la gira. Se corta la comunicación. RHONDA, ANALISTA y PRÍNCIPE asisten estupefactos a la escena. Se cortan las cámaras.

FIN VÍDEO.

PRÍNCIPE.-Nos hemos quedado...
ANALISTA.- Shhh... Un momento. Silencio.

Los tres se quedan en silencio. Si hay alguien del público que se ríe o habla, el ANALISTA le callará hasta que estén completamente en silencio. A RHONDA acaban tapándole la boca, aunque se queda hipando en silencio. Una vez no haya ruido, dejar transcurrir 3 segundos antes de volver a hablar.

ANALISTA.- ¿Os dais cuenta? (*Los otros no saben a qué se refiere*.) No se escucha nada. ¡Quizás se hayan marchado!
PRÍNCIPE.-Entonces, ¿vamos a vivir?
RHONDA.- (*Pausa*.) ¡Me hago pis!
ANALISTA.- ¡Aquí no se hace pis nadie! Tenemos que aprovechar que no están para huir.

Suenan los zombis. Se miran todos entre sí.

PRÍNCIPE.-¿Huir? Ni hablar.
ANALISTA.- ¡Alteza! ¡Estamos rodeados de zombis!
PRÍNCIPE.-*(A los mercados.)* Esto es cuestión de tiempo. *(yendo hacia la puerta de la derecha.)* En el helipuerto David Rockfucker tenemos una línea de emergencia...
ANALISTA.- *(A los mercados y yendo hacia la puerta de la izquierda.)* ¡Tenemos que salir de aquí! ¡Tenemos que llegar a la calle y huir!
PRÍNCIPE.-¿A la calle? ¡Ernesto! ¡No siembres el pánico en los mercados!
ANALISTA.-¿Yo?

Sube el sonido de los zombis.

RHONDA.- *(A los mercados.)* No les corresponde a ellos decidir: como siempre, eso es asunto suyo.

Sale proyectado en la pantalla Appgree.

APP. Estamos viviendo el final de un ciclo. ¿Qué hacemos?

A: Intentar alcanzar la calle y salir corriendo, abandonando el foro y nuestra posición en la sociedad…

B. Tranquilizarnos un poco y pedir ayuda al ejército desde el helipuerto. Somos demasiado importantes como para que nos abandonen…

TIEMPO ESTIMADO: 1min.

ANALISTA.- No me lo puedo creer, Rhonda... Qué pérdida de tiempo...
RHONDA.- ¿Has ganado una vez en Bolsa y ya te crees con derecho a llamarme por mi nombre?
ANALISTA.- ¿Qué parte de 'estamos rodeados de zombis antisistema que nos van a comer' no has entendido?
PRÍNCIPE.-Aquí el que parece ahora un antisistema eres tú, Ernesto.
ANALISTA.- ¿Yo, Alteza? Yo solo quiero que podamos salir con vida de aquí.
PRÍNCIPE.-Y la calle tomada por esa turba sanguinolenta es la escapatoria más segura...
ANALISTA.- ¡Si nos rodean en el helipuerto no tendremos salida!
PRÍNCIPE.-*(A alguien del público, para intentar congraciárselo y que vote a su favor.)* Ernesto, tú les ofreciste la condonación de la deuda.
RHONDA.- Sospechoso. No les habíamos consultado a los mercados.
ANALISTA.- ¡Yo creo en el sistema! ¡Alteza! ¡Creo! ¡Pero quiero vivir!
RHONDA.- Pues si crees, tendrás que aceptar lo que digan los mercados.
ANALISTA.- *(A los mercados.)* Esto no tiene nada que ver conmigo, ni con que sea antisistema, ni con nada. ¡Me ofrezco a ir de avanzadilla! ¡Y así salvar a los mercados! ¿Sería usted capaz, señorita Hamburger?
RHONDA.- Obviamente, chavalín.
PRÍNCIPE.-*(A los mercados.)* Somos los generadores de riqueza, el motor de la economía los elegidos de la sociedad... Seguramente ya están enviando a otro destacamento para rescatarnos...

Suenan los zombis y acaba Appgree.

14. FINAL A

Intentar alcanzar la calle y salir corriendo, abandonando el foro y nuestra posición en la sociedad...

ANALISTA.-Bien, bien, mercados, cómo se nota que son los mercados, gran decisión...
PRÍNCIPE.- Que conste que disiento.
ANALISTA.-Pero los mercados... mandan, Alteza. Venga, que tenemos prisa.
RHONDA.- ¡Gracias, mercados, nos vemos en el próximo foro!

RHONDA y ANALISTA se van hacia la puerta de la izquierda. Cuando llegan, ANALISTA se gira.

PRÍNCIPE.- Ernesto, no dilates.
ANALISTA.- Adiós, Alteza.
PRÍNCIPE se a*cerca a ellos.*

PANTALLA CENTRAL: llamada interna.

PRÍNCIPE.-Ernesto, piruletilla mía...
ANALISTA.- *(En pantalla.)* Alteza, ¿por qué puerta quiere que vaya?
PRÍNCIPE.- Por esa, por esa, Piru...

En el vídeo se cruza la puerta después de enfocar a Salida de Emergencia. (Segundo 14.)

RHONDA HAMBURGER.- Solo puedo decir qué bonito es el...
ANALISTA.- *(En pantalla.)* Esto está despejado... Aquí no hay nadie *(Se cierra la puerta a su espalda, con temblor - segundo 22.)* Igual no me van comer.
ALTEZA.- Quién fuera zombi para comerte hasta el tuétano.
RHONDA HAMBURGER.- ¿Has mirado ahí?
ANALISTA.- *(En pantalla.)* ¿Dónde?
RHONDA HAMBURGER.- ¡Ahí! ¡Gírate!
ANALISTA.- *(En pantalla.)* ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde?

Mira a la derecha bruscamente y no hay nada. (segundo 38.)

ANALISTA.- *(En pantalla.)* Han aceptado la condonación de la...

Suena algo (la silla de ruedas.)

RHONDA HAMBURGER.-¿Qué es...?

La cámara se gira. Aparece un zombi en silla de ruedas.

PRÍNCIPE.-¡CORRE, PIRULETILLA, CORRE, VUELVE!
RHONDA HAMBURGER.- Aaaaahhhhh... ¡Corre, corre!

Hay más zombis. Está rodeado.

ANALISTA.- *(En pantalla.)* Aaaarggg... ¡Alteza, le amo! ¡Muerto soy!

Y le devoran los zombis. Y se corta la llamada. RHONDA y PRÍNCIPE se miran.

FÍN VÍDEO.

RHONDA.- Alteza, lamento muchísimo su pérdida.
PRÍNCIPE.-¿Pérdida? ¿Pero qué pérdida? Asistentes personales hay a montones!
RHONDA.- Pero... ¿Quiere decir que... ? ¿Usted...
PRÍNCIPE.-Yo, con un simple asistente? Hasta ahí podíamos llegar!!! David, perdóname, he tenido que hacerlo... para sobrevivir.
RHONDA.- Tiene usted un karma tan, tan oscuro... Aunque reconozco que ha sido una idea brillante.
PRÍNCIPE.-*(Tomando la iniciativa, hablando a público.)* Bueno, tendremos que ver cuánto tiempo podemos resistir aquí dentro hasta que nos rescaten. Porque esto es cuestión de tiempo, vamos. ¿Alguien ha traído, aparte del móvil, algo de comida? *(A ver si alguien ha traído una manzana...)*

Lo más probable es que, como mucho, haya una o dos personas solamente que tengan comida en el bolso. Cuando esto acabe, RHONDA empieza a mirar al PRÍNCIPE como si este fuera un kebab giratorio, mientras musita «Hay que sobrevivir»

PRÍNCIPE.-Pues parece... que no da para mucho *(por la cantidad de comida recopilada.)*

RHONDA.- Príncipe... para sobrevivir, podemos comernos entre nosotros.

FIN

14. FINAL B

SALE ANALISTA

ANALISTA.- Está bien. Tendré que asumir mi destino.
RHONDA.- Es lo más prudente, el destino nos persigue por mucho que intentemos evitarlo.
ANALISTA.- Alteza, quiero decirle que ha sido un honor trabajar para usted durante estos años. Han sido... los más gratificantes de mi vida.
PRÍNCIPE.-Ernesto, yo...
ANALISTA.- No hace falta que diga nada, alteza. *(Cogiendo el movil.)* Esto está conectado a la pantalla, así podrán ver por dónde voy.
RHONDA.- Ánimo, no hay razón alguna para creer que el cosmos...
ANALISTA.- Déjelo... Bien, allá voy *(Camina hacia la puerta. En ese momento el príncipe le para con una voz.)*
PRÍNCIPE.-¡¡Ernesto!! ¡¡No!!
ANALISTA.- ¡Alteza! ¿Qué ocurre?
PRÍNCIPE.-*(Acercándose.)* Ernesto... yo... Te quiero.

El ANALISTA se queda demudado.

ANALISTA.- ¿Es posible alteza, que usted...?
PRÍNCIPE.-Sí, yo... no voy a ocultarlo por más tiempo. Y no voy a permitir que asumas ningún riesgo. No ahora que por fin te amo sin ocultárselo al mundo.
ANALISTA.- Alteza, no puedo permitir...
PRÍNCIPE.-Diez de mis antepasados salieron triunfantes de las batallas más sangrientas. Y yo voy a comportarme como su digno descendiente.

Se miran apasionadamente.

ANALISTA.- Alteza, yo también le quiero.
PRÍNCIPE.-Me has hecho el hombre más feliz del mundo.

Se besan apasionadamente.

RON.- ... Del Universo... *(Con una lagrimilla de emoción.)*

El príncipe le coge el móvil al analista y se lanza hacia la puerta con decisión.

PANTALLA CENTRAL: llamada interna.

ANALISTA.- Alteza, tiene usted que volver.
PRÍNCIPE.-*(En pantalla.)* Ya es tarde, ¿por qué puerta voy?
RHONDA.- Esa me da *feeling*, sí, esa...

En el vídeo se cruza la puerta después de enfocar a Salida de Emergencia. (segundo 14.)

ANALISTA.- *(Mirando el aparatito del asma.)* ¡Alteza!
PRÍNCIPE.-*(En pantalla.)* Esto está despejado... Aquí no hay nadie. *(Se cierra la puerta a su espalda, con temblor - segundo 22.)* ¡Qué susto!
ANALISTA.- ¿Está bien, Alteza? ¿Necesita un boca a boca?
PRÍNCIPE.-*(En pantalla. Recuperando por un instante su ser habitual.)* ¡Ahora no es momento, Ernesto!
RHONDA HAMBURGER.- ¿Ha mirado a la derecha?
PRÍNCIPE.-*(En pantalla.)* ¿Dónde?
RHONDA HAMBURGER.- A la derecha.
PRÍNCIPE.-*(En pantalla.)* ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde?
ANALISTA.- A la derecha, Alteza.
RHONDA.- ¿No sabe dónde está la derecha? Si fuera la izquierda...

Mira a la derecha bruscamente y no hay nada. (segundo 38.)

PRÍNCIPE.-*(En pantalla.)* Han aceptado la condonación de la...

Suena algo (la silla de ruedas.)

RHONDA HAMBURGER.- ¿Qué es...?

La cámara se gira. Aparece un zombi en silla de ruedas.

ANALISTA.- ¡CORRE, ABELARDO, CORRE, VUELVE!!!
RHONDA HAMBURGER.- Aaaaahhhhh... ¡Corre, corre!

Hay más zombis. Está rodeado.

PRÍNCIPE.- *(En pantalla.)* Aaaarggg... ¡¡Ernesto, te nombro mi heredero universal!

Y le devoran los zombis. Y se corta la llamada. RHONDA y ANALISTA se miran.

FIN VÍDEO

ANALISTA.- Tener que morir así, de una manera tan indigna...
RHONDA.- Devorado por unos inconscientes... Y... ahora nos devorarán a nosotros.
ANALISTA.- Hemos perdido a nuestro guía, a nuestro norte, a... Abelardo... *(se echa a llorar.)*
RHONDA.- Ernesto....
ANALISTA.- ¡No, así no! Hay que decirlo así: *(imita al PRÍNCIPE.)* «Ernesto!!!» *(Y se echa a llorar hiperdesconsoladamente.)*
RHONDA.- Ernesto... Seguro que él habría querido que usted llegara a su fin de otra manera.
ANALISTA.- (*Emocionado: ha tenido una idea*.) Mi querida amiga: le pido disculpas por no haber sabido apreciarla en lo que vale. Honremos su memoria mientras esperamos a una muerte segura. Hagamos lo que mejor sabemos hacer. *(Conecta con la Bolsa.)* ¡Especular! Abelardo lo habría querido así.

Comienza a jugar a la bolsa. Se miran, se abrazan.

RHONDA.- Querido amigo, ¿le importa que me dirija una última vez a los mercados mientras especulan con usted?
ANALISTA.- Por supuesto.

Ambos están tan extasiados que no oyen cómo se oye un rugido y golpes en las puertas. Mientras Analista compra y vende, RHONDA le habla al público.

RHONDA.- Se avecina una nueva era, algo jamás visto por la Humanidad. Algo que, además, jamás verá la humanidad... porque se acerca su destrucción. Es la era de la posteconomía!!!! Tras el apocalipsis, la ausencia de billetes. Tras la hecatombe, la paz financiera. Tras

la hegemonía zombi, la nada... ¡Asumámoslo! Somos una especie en extinción. El futuro es la...

Ruido de zombis y oscuro.

FIN

14. FINAL B

SALE RHONDA HAMBURGER.

ANALISTA y PRÍNCIPE miran a RHONDA . Éste entra en una crisis de pánico.

RHONDA.- Yo no salgo, lo entienden? Yo no voy a salir!!!
PRÍNCIPE.-Los mercados han hablado, Rhonda.
RHONDA.- Pues vas tú, principito!!!
PRÍNCIPE.-Me ha llamado principito, Ernesto?
ANALISTA.- Nosotros respetamos la democracia.
RHONDA.- Democracia??? *(Le da una bofetada.)* Toma democracia!!!
PRÍNCIPE.-Eh, eh, eh... Haya paz, haya paz...
ANALISTA.- ¿¿Paz?? Hasta los cojones me tiene esta con sus discursitos de mierda. ¡¡¡¡Que salga!!!!
RHONDA HAMBURGUER.- Tú lo que tienes es envidia de mi carisma...
PRÍNCIPE.-Estamos dando un ejemplo deplorable. Recuerden que el estilo es el hombre mismo.
PRÍNCIPE.-*(Metiéndose entre medias.)* Lo que ahora no es pertinente es que ustedes dos...

Un guantazo del ANALISTA alcanza, por error, al PRÍNCIPE, que cae por los suelos. Un momento de silencio.

PRÍNCIPE.-Pero... pero... pero...
ANALISTA.- (*Abochornado.*) Alteza... ¡Lo siento! No era mi intención. Es que este energúmeno...

No se mueve hasta que el ANALISTA le levanta. Luego, parsimoniosamente, tomándose su tiempo, se quita el polvo de la ropa. Saca un guante del bolsillo, y abofetea al ANALISTA.

PRÍNCIPE.-Señor, se distingue al auténtico caballero en los momentos de crisis. Elija usted padrinos.
ANALISTA.- ¡Pero qué padrinos ni qué padrinos, si estamos a punto de morir!
PRÍNCIPE.-*(Dando con el guante a RHONDA .)* ¡Usted, elija también padrinos!

RHONDA HAMBURGUER.- Yo??? Está bien: será la única forma de recuperar mi paz con el universo. (*Buscando a alguien del público.*) ¿Quiere ser usted mi padrino? *(Busca hasta que alguien acepte.)*

PRÍNCIPE.- Perfecto. Entonces yo... *(Señalando a alguien del público.)* le elijo a usted.

ANALISTA.- *(Antes de que la persona responda sí o no.)* Sí, pero mi duelo iba antes. Y yo elijo (*buscando entre el público*) a éste caballero.

PRÍNCIPE.- Entendido. Para su duelo yo elijo esta encantadora dama como madrina. (señalando a una señora.)

RHONDA HAMBURGUER.- Pero entonces usted tiene dos padrinos. *(Por el Príncipe.)*

PRÍNCIPE.-Pero para dos duelos distintos.

RHONDA.- Pero eso desequilibra mis posibilidades cósmicas. Elijo a ese chico como segundo padrino. Me gusta su Karma.

ANALISTA.- *(Muy picado.)* Pues yo también quiero otro padrino. Ese señor (señalando a un señor.). Y además quiero que el juez del duelo sea... él! *(Señalando a alguien.)*

PRÍNCIPE.-Discrepo, esto es muy irregular. El juez debería designarse de manera consensuada entre los duelistas.

RHONDA.- Yo propongo de Juez a esa señora de allí. Desprende un equilibrio...

PRÍNCIPE.-Sería preciso, ahora que pienso, que alguien firme como testigo. ¡Usted! *(A alguien.)*

ANALISTA.- Pues yo de testigo elijo a esa chica de allí.

RHONDA.- ¿Quiere usted ser mi testigo? Y usted también, más vale prevenir...

ANALISTA.- Me pido elegir las armas.

PRÍNCIPE.-Por supuesto, duelo con espadas.

ANALISTA.- Con pistolas, con pistolas.

RHONDA.- Yo había pensado en usar una espada samurái. Quiere usted ser mi padrino? No me vendría mal tener otro...

PRÍNCIPE.-Discrepo, discrepo, discrepo!!!!!!

Se oyen golpes en las puertas y entran los zombis. Oscuro.

FIN



David Martínez Sánchez, Rakel Camacho y Pilar G. Almansa, los directores de *Comunidades*, en una foto promocional. Sala Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, mayo 2019

Comunidad3

PARTE PRIMERA

Pilar G. Almansa y Paul Fernández Santa Cecilia

Junio 2019

El texto que podrán leer a continuación es el de un espectáculo inmersivo e interactivo a través de una aplicación. El público, en un espacio escénico sin actores, puede interactuar entre sí y con el espectáculo a través de su teléfono móvil. El texto aparece proyectado en una pantalla mientras una voz en *off* lo dice. Cada número corresponde a una diapositiva.

1. NAVE ESPACIAL OIKÓS. // DESTINO: PLANETA SIRIA
2. La Alianza le da la bienvenida al espacio común de la nave Oikós.
3. Esperamos que ya estén completamente recuperados del periodo de hibernación. En 27 días alcanzaremos nuestro destino, el planeta Siria.
4. Este es el tercer grupo de colonos que llegará a nuestro nuevo planeta.
5. La Alianza os eligió para que representéis a Europa en el planeta Siria.
6. Nos confirman que el aire respirable en la Tierra se ha reducido a un 20 %.
7. Somos afortunados, hemos podido salvar a la especie humana.
8. La Alianza está comprometida con la salvación de la especie humana.
9. Usaremos estos días para iniciar el proceso de creación de su nueva comunidad.
10. Ahora has de completar el proceso de creación de tu perfil de ciudadano en el planeta Siria.
11. Por favor, sigue con tu móvil las instrucciones para crear tu perfil de ciudadano.
12. Cualquier error en su registro como ciudadano impedirá que participe en la comunidad del planeta Siria.
13. Entra en la red WIFI COMUNIDAD3S. Contraseña: comunidad2019 // unfuturomejor
14. Ahora abra su navegador y entre en la web www.comunidad3s.es
15. Por favor, completa tu registro como ciudadano en el planeta Siria.
16. Tu contraseña ha de tener 6 o más caracteres. Es obligatorio usar una foto de perfil. Cualquier error en el proceso de registro le impedirá formar parte de la comunidad de Siria. Si tiene algún problema durante el proceso, pida ayuda a su comunidad.
17. PROCESO DE REGISTRO DE COLONOS EN EL PLANETA SIRIA:
18. PROCESO DE REGISTRO DE COLONOS EN EL PLANETA SIRIA: completado.
19. Acaban de constituirse como la COMUNIDAD 3S.
20. MURO
21. MURO: activado.
22. COMUNIDAD

23. COMUNIDAD: activado.
24. SEGUIDOS
25. SEGUIDOS: activado.
26. SEGUIDORES
27. SEGUIDORES: activado.
28. Esta es la comunidad 3S.
29. Podrán comunicarse con la Alianza en el muro de su comunidad.
30. La Alianza os invita a que os presentéis a vuestra nueva comunidad. A que contéis qué os gustaría encontrar en Siria. Compartid lo que vais a echar de menos de la Tierra.
31. Ahora podéis utilizar con libertad el espacio común.
32. COMUNIDAD 3S. Preséntate a tu comunidad.
33. AVISO IMPORTANTE
34. La Comunidad 3S necesita su propia organización.
35. Ya habéis elegido, sin saberlo, a los líderes de esta comunidad.
36. Líder del grupo 1 – XX seguidores. Líder del grupo 2 – XX seguidores. Líder del grupo 3 – XX seguidores.
37. Por favor, id al centro de este espacio.
38. Vosotros sois las personas con mayor número de seguidores de la Comunidad. Vosotras sois las personas más valoradas por la Comunidad 3S.
39. A todas las personas que confían en vosotros los consideraremos vuestro Grupo.
40. BUZÓN
41. BUZÓN: activado.
42. En la esquina inferior derecha de vuestra pantalla está el Buzón de Mensajes. Cada vez que el líder envíe un mensaje, lo recibirá todo su Grupo.
43. Si sigues a más de un líder, ahora puedes elegir. Si aún no eres seguidor de ningún líder, ahora puedes seguirlos.
44. COMUNIDAD 3S // Cuelga en el muro la imagen del líder de tu Grupo.
45. PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LÍDERES DE LA COMUNIDAD
46. PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LÍDERES DE LA COMUNIDAD: completado.
47. La Alianza está comprometida con la construcción de una sociedad más justa.

48. Por eso encomienda la siguiente tarea a los grupos de la Comunidad 3S.
49. Cada grupo tiene que demostrar que sabe colaborar.
50. Porque la colaboración en el planeta Siria tiene que ser la base de nuestra nueva sociedad. No podemos repetir los errores de la Humanidad.
51. Los líderes tienen que organizar a su Grupo. Cada Grupo tiene que crear una imagen que explique qué significa colaborar. Su líder ha de compartirla en el muro con la Alianza.
52. COMUNIDAD 3S // Contad en una imagen qué significa colaborar. El líder ha de subirla al muro.
53. COLISIÓN – DAÑO CATASTRÓFICO – SECUENCIA DE EYECCIÓN INICIADA
54. NAVES DE EMERGENCIA DAÑADAS: 4. NAVES DE EMERGENCIA OPERATIVAS: 1. CAPACIDAD: 10 PERSONAS.
55. El sistema de la nave Oikós informa.
56. COLISIÓN. Impacto de masa no identificada. DAÑO CATASTRÓFICO. Pérdida irreparable de oxígeno. Por favor, evacúen la nave Oikós.
57. NAVES DE EMERGENCIA DAÑADAS: 4. NAVES DE EMERGENCIA OPERATIVAS: 1. CAPACIDAD: 10 PERSONAS.
58. La Comunidad 3S debe decidir qué grupo va a ser evacuado.
59. La tripulación recogerá al grupo seleccionado por la Comunidad 3S y les conducirá a la nave de emergencia dentro de 7 minutos.



G-Nesis

G-NESIS[*]

Pilar G. Almansa y Paul Fernández Santa Cecilia

Marzo 2022

Instrucciones al público

[*] «El único personaje con texto hablado es una voz en off, La Alianza, inteligencia artificial de la nave G-Nesis. Durante el espectáculo, la voz en off se realiza en directo desde la cabina de control. El público entra en el espacio y se encuentra con pantallas donde se proyectan imágenes y mensajes y elementos de construcción lúdicos. A través de la voz en off en directo y su móvil se les traslada información sobre la narrativa. A medida que avanza la obra, van asumiendo el rol activo de protagonista, hasta tomar la decisión del desenlace.
A lo largo del texto se han mantenido los pies de iluminación, sonido, audiovisuales y mensajería a público, con el objetivo de intentar trasladar al lector cómo acompaña el dispositivo escénico a las instrucciones al público. Los pies están resaltados en diferentes colores:
Violeta: Proyección audiovisual.
Azul: Iluminación.
Verde: Sonido (música)
Naranja: Mensajes a público.
Rojo: Mensajes de La Alianza en el chat.
Encontrarán los mensajes al móvil al final del texto. Están también señalados en dos colores: rosa para los mensajes de la narrativa personal, y naranja para la narrativa grupal. Todos los mensajes son recibidos por los miembros del grupo en su móvil.»

ESCENA 1. ENTRADA DE PÚBLICO

1 - Proyección sobre toda la pantalla del logo de la Alianza en bucle sobre las estrellas. [12 minutos]

1 - Humo. LUZ

1- SONIDO. «BIENVENIDOS A G-NESIS»

La gente está entrando en la sala. Mientras se reparten por el espacio, una voz en off repite en bucle.

LA ALIANZA

La Alianza les da la bienvenida. Por favor, recuerden que esto es una simulación activa y colectiva. No toquen las herramientas de la zona de taller hasta que se lo indiquen.

Cuando todo el mundo ha entrado en el escenario, cambia la luz y vuelve a sonar la voz en off.

2-SONIDO. «ESTA ES LA SIMULACIÓN G-NESIS».

ESCENA 2. PRIMER DÍA: PRESENTACIÓN

2 - Proyección de la nave a velocidad de la luz y la astronauta flotando [2 minutos]

2 - LUZ

LA ALIANZA

«La Alianza les da la bienvenida a «G-Nesis», la simulación activa y colectiva que mantendrá en forma su cerebro durante su hibernación en la nave Génesis hacia el planeta Siria, donde nos esperan los primeros colonos terrícolas. La distancia a nuestro destino es de 6,1 años luz, y el tiempo estimado del viaje es de 300 años. Les recordamos que en la simulación, esto equivaldrá a tres días. Durante las siguientes 72 horas, informaremos puntualmente del estado de habitabilidad de la Tierra y del estado de los colonos terrícolas en el planeta Siria, nuestro nuevo hogar.

3- SONIDO. «HONREMOS A LOS QUE QUEDAN EN LA TIERRA».

LA ALIANZA

CUE 3 Queremos honrar a todos aquellos que la Alianza, muy a su pesar, no ha podido rescatar de la Tierra. Sabemos lo duras que fueron las pruebas para formar parte de este equipo de colonos. Era inviable construir naves para 10.000 millones de seres humanos. La Humanidad necesita a las personas mejor preparadas para construir una nueva civilización, pero sabemos que ninguna vida es más valiosa que otra. Honremos la memoria de los que no han podido salir de nuestro querido planeta con un minuto de silencio.

4- SONIDO - SILENCIO

CUE 4 Nunca les olvidaremos.

3 - LUZ

Minuto de silencio.

4 - LUZ

LA ALIANZA

Ahora nos gustaría reconocer el trabajo de la tripulación de la nave Génesis y sus futuros descendientes, que se han comprometido con la misión de salvar la especie humana, a costa de un enorme sacrificio: una vida entera en el espacio. Reconocemos el esfuerzo de nuestra comandante, Anastasíya Gagárin; del subcomandante Andrew Armstrong, y de todo el equipo técnico, médico, científico y de mantenimiento que permitirán que ustedes, los elegidos de La Alianza, puedan llegar a Siria en *CUE*

5 condiciones óptimas tanto física como mentalmente. Un fuerte aplauso para todos ellos.
Aplauso para la gente que está fuera de la simulación.
TERMINA APLAUSO CUE 6
La Alianza les ha preparado una breve introducción a nuestro nuevo hogar.
5 - LUZ

LA ALIANZA
3. Proyección que cuenta la Gran Sequía en el planeta Tierra y proyección que muestra imágenes del planeta Siria. [5min]
Como todos saben, la actividad humana de los últimos siglos generó una catástrofe climática en la Tierra que ha tenido todo tipo de consecuencias para el ecosistema del planeta. El aumento de las temperaturas a nivel global generó incendios masivos, la descongelación de los polos, la extinción de miles de especies, y el agotamiento de uno de los recursos más elementales para la vida: el agua. La evaporación de enormes superficies de agua provocó lo que se denominó la Gran Sequía. Las constantes tormentas de arena y la contaminación del aire hasta niveles irrespirables impedía la vida en la Tierra de la manera que en que se había desarrollado hasta entonces. En menos de 20 años, un tercio de la población mundial sucumbió a esta crisis. Ante la inminente extinción humana, la Alianza de Naciones decidió lanzar la nave Exitus, en busca de un nuevo planeta donde la raza humana tuviera alguna esperanza de supervivencia. Tras una exhaustiva búsqueda a través de distintas galaxias, la décima generación de tripulantes de la Exitus dio con el planeta S1R14, al que rebautizó con el nombre de Siria. Mientras tanto, en la Tierra las zonas no habitables se extendieron hasta casi los polos, mientras la población seguía disminuyendo de manera implacable. No obstante, ante la imposibilidad de construir naves para salvar a la población mundial, la Alianza ideó un proceso de selección para que solo los mejor preparados, los más inteligentes y los más bondadosos fuesen la avanzadilla de la humanidad en nuestro nuevo planeta. Son ustedes. Los elegidos de la Alianza. En Siria haremos realidad un sueño acariciado durante siglos: una sociedad verdaderamente meritocrática.
Conozcamos ahora un poco más el planeta Siria, nuestro nuevo hogar. Gira alrededor de la estrella Clementia, una enana azul, y cuenta con dos lunas, a las que los primeros colonos bautizaron como Adán y Eva.

La gravedad en Siria es de 14,4 metros por segundo al cuadrado, mayor a la de la Tierra, lo que nos obligará a ajustar toda nuestra tecnología. Su órbita completa dura 566 días, y cada día se reduce a solo 19 horas.
El robot Exitus Explorer fue la primera tecnología humana en pisar Siria. Su aterrizaje se programó en una zona árida para evitar daños al aparato, y a continuación se desplazó a zonas con vegetación. Así se pudieron comprobar las similitudes entre Siria y nuestro planeta. Las primeras imágenes que se obtuvieron fueron de un paraje volcánico similar a los de la Tierra. De igual manera, el 70 % del planeta está cubierto por agua. Sin embargo, a diferencia de la Tierra, el color predominante de su flora es el violeta, lo que le valió el nombre de «esperanza púrpura».
Dado que es una enana azul, la estrella Clementia emite una radiacion distinta a la del sol, lo que provoca que la atmosfera de Siria, en lugar de filtrar rayos ultravioleta, filtre los infrarrojos. Debido a esto, los organismos en Siria han desarrollado pigmentos que vibran en la longitud de onda de la luz ultravioleta y captan su energia para realizar un proceso similar a la fotosintesis. Esta es la razón de que, a la vista, su flora presente su característico color púrpura.
La luz ultravioleta que atraviesa la atmósfera afecta letalmente a los humanos, produciendo cáncer de piel. Para contrarrestar su efecto, los colonos de la Exitus han desarrollado una terapia de anticuerpos que destruye las células cancerígenas mientras se produce la mutación. La duración de esa terapia es de 3 meses. Mientras dura la terapia es recomendable solo salir de noche en el Planeta Siria.
La colonia G-Nesis se instalará a la orilla del río Agar, a 5 kilómetros de la colonia Exitus, convirtiéndose en la capital de todas las colonias terrícolas. Elegir quién nos gobernará será su tarea en los próximos tres días.

LA ALIANZA
METER ILUMINACIÓN EN LA SALA.

6- LUZ, 6.1, 6.2
Pasamos ahora a presentarles el entorno virtual de la simulación.
Como podrán ver, su apariencia está configurada con vestidos de época, la ropa habitual antes de la Gran Sequía. También observarán que todos disponen de un teléfono móvil: a través de este dispositivo podrán

comunicarse con la tripulación en el exterior. También será la vía de comunicación en el planeta Siria entre las diferentes colonias.
Los próximos tres días, 300 años para la tripulación de la Génesis, serán clave para esta comunidad. Será el momento para conocerse, para aprender más sobre Siria, para que su mente haga ejercicio y se mantengan activas sus conexiones neuromotoras. Y, lo más importante, durante estos tres días se decidirá quiénes gobernarán la colonia G-Nesis en Siria.

7 - LUZ

LA ALIANZA

Para iniciar la interacción en la simulación, *es necesario que complete el registro de colono en la app. CUE 7* Para ello, acceda a la red wifi con nombre GENESIS e introduzca la contraseña. GENESISCOSLADA. Repito, red wifi GENESIS. CONTRASEÑA: G mayúscula, e, n, e, s, i, s, C mayúscula, o, s, l, a, d, a. Genesis Coslada. Ahora, utilice el navegador de su móvil y conéctese a la web g-nesis.org/login. Una vez haya entrado en la aplicación, elija un nombre de usuario y escoja el color de la mascarilla que le ha sido asignada. Seleccione, además, su modelo de móvil.

Es importante que rellene estos campos. Acepte las notificaciones del navegador. (BUCLE).
Todos los colonos han completado su perfil.

MENSAJE 1.

4 - Proyección de la cara de la Alianza.

La simulación va a comenzar. CUE 8

8- LUZ

Permítanme que me presente. Soy la Inteligencia artificial de la nave G-nesis, y les acompañaré durante toda la simulación. Me comunicaré a través a través de dos vías: la voz que pueden escuchar en estos momentos y la aplicación en su móvil, tanto a través del chat como de mensajes individuales. Permitiremos a lo largo del viaje que los familiares que forman parte de la tripulación y sus descendientes se comuniquen con

ustedes. Podrán tener acceso a los mensajes individuales pulsando en la parte superior derecha de sus pantallas, el botón que contiene tres rayas.
La gente permanece sentada, ayudándose los unos a los otros a entrar en la app. En cabina sabremos cuándo están la mayoría conectados. En ese momento, iniciamos las dinámicas.

4. PRESENTACIÓN AL RESTO DE LA COMUNIDAD

5. Proyección logo Alianza.

En la app entran en el chat común, que se proyecta. Ahí encontrará un mensaje de La Alianza que se enviará regularmente al chat para que lo haga todo el mundo.

MENSAJE DE LA ALIANZA EN EL CHAT
«Os invitamos a que os presentéis a vuestra nueva comunidad, explicando a qué os dedicabais en la Tierra».

Mientras, la voz de La Alianza continúa en bucle con su explicación anterior hasta que se haya conectado el 90% de los asistentes (esto habrá que medirlo).

Cuando el 90% de los asistentes se haya presentado en el chat, continuamos la acción. CUE 9 (hacer fade manual).

LA ALIANZA

Desde la Alianza, y siguiendo un algoritmo, les hemos dividido en tres grupos: el grupo amarillo, el rojo y el azul.

9-LUZ

Por favor, comprueben el color de su mascarilla y diríjanse a los puntos de luz que coincidan con su color. *(Bucle de este último párrafo).*
En cada uno de estos grupos cuentan con expertos en diversos campos. Ahora, por favor, expliquen a sus compañeros de grupo cuáles son sus capacidades.
La Alianza les acaba de enviar un mensaje individual. Para acceder a los mensajes individuales, presionen el botón de las tres rayas situado en la esquina superior derecha. Para visualizar el mensaje de La Alianza, presionen el nombre de usuario de La Alianza. Por favor, confirmen con un OK que han recibido correctamente este mensaje.

La gente habla.

LA ALIANZA
Ahora, para concluir este primer día en la simulación G-Nesis, es necesario que cada grupo elija un portavoz para comunicarse con la Alianza a través del chat. Tengan en cuenta para ello que el portavoz debe tener capacidad de liderazgo y organización pero también debe poder mantener una comunicación fluida con La Alianza a través de los mensajes individuales. Será el encargado del contacto directo con la Alianza a través del chat. Cuando hayan elegido a su portavoz, por favor, que el portavoz se autoidentifique como tal en el muro grupal. *Tienen 1 minuto para elegir a su portavoz. CUE 10*

7. Proyección logo Alianza [1 minuto]

La gente elige al portavoz.
LA ALIANZA

8. Proyección cara Alianza [PONER FADE EN QLAB].

El portavoz del grupo amarillo es....
El portavoz del grupo rojo es...
El portavoz del grupo azul es...

MENSAJE 2.

Ahora ya conocen al equipo que el algoritmo de la Alianza les ha adjudicado y han elegido democráticamente a su portavoz. La Alianza se pondrá en contacto con ustedes inmediatamente. Por favor, que los portavoces revisen sus mensajes individuales en el chat de la Alianza. Es importante que el portavoz lea los mensajes que recibe al resto de su grupo.
Aquí concluye su primer día en la simulación. *Mañana empezará la competición para ver quién gobernará la colonia G-Nesis en el planeta Siria. CUE 11*

10-LUZ

ESCENA 3. SEGUNDO DÍA

Oscuro. Vuelve la luz.
11-LUZ
9. Proyección cambio de día. 50 segundos.
9.1 Proyección Cara Alianza

MENSAJE 3.

LA ALIANZA
Bienvenidos a su segundo día en la simulación activa de la nave Génesis. Nuestra situación de navegación es estable, a 21 millones de km/h. Nos encontramos a casi 19 billones de kilómetros de la Tierra, en el espacio profundo. Les envían saludos nuestros nuevos mandos de la tripulación: la comandante Irina Gagárin, y el subcomandante Mohammed Sánchez. Los suministros de agua y comida se mantienen según lo previsto. Nuestra llegada al planeta Siria está prevista para dentro de 200 años, lo que para ustedes supondrá solo 48 horas más de hibernación. Por favor, portavoces revisen su aplicación para encontrar un nuevo mensaje de sus seres queridos.

Hoy darán comienzo las pruebas para conocer al grupo mejor preparado para gobernar la colonia G-Nesis. Tendrán que competir mediante un sistema completamente meritocrático, basado en cuatro capacidades: Inteligencia, Fuerza, Memoria y Organización, habilidades todas ellas esenciales para la supervivencia en nuestro nuevo planeta. Cada una de las pruebas de Inteligencia, Fuerza, Memoria y Organización será valorada objetivamente con una puntuación que se explicará al inicio de la prueba. Al final de todas las pruebas, el grupo que haya alcanzado la mayor puntuación será nombrado el equipo gobernante de la colonia G-Nesis. De esta manera nos aseguraremos de que solo los que están más capacitados para gestionar los asuntos de la comunidad alcanzan puestos de responsabilidad.
Comencemos con la primera prueba. CUE 12
Con los datos que hemos obtenido de los colonos de la Exitus, sabemos que para sobrevivir en Siria es necesario diseñar nuevos tipos de herramientas y armas, adaptados a la gravedad de Siria, pues al ser mayor, es necesario que los objetos que utilicemos sean más ligeros. Vamos a

facilitarles elementos de construcción para que, de manera grupal, imaginen y materialicen esas herramientas.

12-LUZ
Por favor, acérquense a la zona de taller, donde podrán encontrar los elementos de construcción. Elijan sus materiales y regresen a su zona de color. Una vez allí, disponen de cinco minutos para diseñar herramientas y armas para Siria. *El tiempo comienza ahora. CUE 15*

10. Proyección Animación Churros Alianza. [5 min]

Suena música que indica final de tarea.

13-LUZ

13. Proyección Cara Alianza bucle [5 min]

LA ALIANZA
La Alianza les da la enhorabuena por haber completado esta prueba. Ahora deberán mostrar cómo se utilizan sus herramientas o armas desde su zona de color. Al final de la muestra, serán los propios grupos quienes valoren la creatividad de los otros equipos.

Por favor, grupo rojo, compartan su propuesta. CUE 16

14-LUZ

Por favor, grupo azul, compartan su propuesta. CUE 17

15-LUZ

Por favor, grupo amarillo, compartan su propuesta. CUE 18

16-LUZ

Ahora tienen que valorar las propuestas de los otros equipos.
17-LUZ

A un grupo le adjudicarán 3000 puntos y a otro grupo le adjudicarán 0 puntos. El portavoz de cada grupo comunicará a la Alianza mediante mensaje secreto su votación. La Alianza dará los resultados. *Tienen un minuto para deliberar. CUE 19*

14. Proyección Logo Alianza. [1 min]

Cronómetro 1 minuto.

15. Proyección Cara Alianza bucle [12 min]

LA ALIANZA

18-LUZ CHASE

Enhorabuena al equipo amarillo, porque ha obtenido ____ puntos.
Enhorabuena al equipo ____, porque ha obtenido __ puntos
Lamentamos que el equipo ___ no haya obtenido ningún punto.

Podéis ver la puntuación total de cada equipo en el chat.
Portavoces, *no olviden revisar sus mensajes individuales en el chat de la Alianza y compartirlos con el resto de su grupo. CUE 20*

MENSAJE 4.

19 - LUZ
Los grupos siguen cada uno en su espacio distintivo dentro del escenario.

LA ALIANZA
Acabamos de terminar las pruebas de Inteligencia. Pasamos a la prueba de Fuerza.
El planeta Siria, como ya saben, cuenta con una gravedad de 14,4 m/s2, muy superior a la Tierra. Esta gravedad significa que su cuerpo les resultará bastante más pesado en Siria... y también el manejo de cualquier objeto, ya que todo pesará casi un 50 % más que en la Tierra. Es por ello que la fuerza física es un valor muy importante en nuestro nuevo hogar.

La siguiente prueba está orientada al trabajo físico que se requerirá para extraer materiales de las minas sirianas. Vamos a probar cuánta fuerza reúne cada uno de los grupos en comparación con los demás utilizando el conocido juego de la cuerda. Por favor, cojan la cuerda situada_____ (...) Ahora, que cada grupo elija a sus tres integrantes más fuertes. Ellos serán los encargados de tirar del extremo. El resto, les animará para que ganen esta prueba.

20 - LUZ

Por favor, representantes del grupo azul y grupo amarillo, ocupen el espacio iluminado. Por favor, grupo rojo, salga del espacio iluminado. Tienen 30 segundos para desplazar al otro equipo. *Preparados, listos, ya. CUE 21.*

16. Estrobo Colores [30 secs]
21- LUZ CHASE
Juegan a la cuerda.
17. Proyección Cara Alianza bucle.

22-LUZ
LA ALIANZA
El equipo _____ tiene 1000 puntos. El equipo ____ tiene 0 puntos.
Por favor, los representantes del grupo_____ ocupen el espacio iluminado. Por favor, los representantes del grupo _____ salgan del espacio iluminado. Ya saben las instrucciones. Cojan cada uno de los extremos de la cuerda. *Preparados, listos, ya. CUE 22*
23- LUZ CHASE

18. Estrobo Colores [30 secs]
Juegan a la cuerda.

24 - LUZ

19. Proyección Cara Alianza bucle.
LA ALIANZA
El equipo _____ tiene 1000 puntos. El equipo ____ tiene 0 puntos.

Grupo ____, esta es su última oportunidad de conseguir 1000 puntos. Que los representantes del grupo _____salgan del espacio iluminado, por favor, y peleen contra el ganador del último juego.
Ya saben las instrucciones. Cojan cada uno de los extremos de la cuerda. *Preparados, listos, ya. 23*

25 - LUZ CHASE

20. Estrobo Colores [30 secs]
Juegan a la cuerda.

21. Proyección Cara Alianza bucle [12min]
LA ALIANZA
El equipo _____ tiene 1000 puntos. El equipo ____ tiene 0 puntos.

26- LUZ
La Alianza les da la enhorabuena a todos los grupos por su involucración en esta prueba, *esencial para nuestra supervivencia en Siria. CUE 24*

27- LUZ CHASE (COMO 18)

En el chat podrán ver cómo está ahora mismo la puntuación de cada grupo. Portavoces, no olviden revisar sus mensajes individuales en el chat de la Alianza y compartirlos con el resto de su grupo.

MENSAJE 5.

28 - LUZ (como 19)

LA ALIANZA
Iniciamos ahora la tercera prueba, la prueba de Memoria. En ella tendrán que demostrar su capacidad de retentiva de información. En el planeta Siria, un entorno desconocido, su memoria será clave para su supervivencia.
Por favor, vayan a sus zonas de color y mantengan la distancia de seguridad.
Al inicio de esta simulación les facilitamos información sobre el planeta Siria. Ahora les realizaremos preguntas sobre esa información. Tendrán 30 segundos para deliberar dentro del equipo y contestar cada pregunta.

Obtendrá 1000 puntos el equipo que primero conteste a la pregunta a través de su portavoz en el chat común.
Primera pregunta: ¿Cómo se llama la estrella alrededor de la cual gira el planeta Siria?
22. Pregunta 1 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es Clementia. 1000 puntos para el equipo XXXX.
Segunda pregunta: ¿De cuánto es la gravedad en el planeta Siria?

23. Pregunta 2 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es 14,4 m/s2. 1000 puntos para el equipo XXXXX.
Tercera pregunta: ¿Qué sobrenombre recibió el planeta Siria debido al color predominante en su superficie?

24. Pregunta 3 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es 'Esperanza púrpura'. 1000 puntos para el equipo XXXXX.
Cuarta pregunta: ¿Cuánto dura cada día en el planeta Siria?

25. Pregunta 4 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es 19 horas. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Quinta pregunta: ¿Cómo se llaman las dos lunas que giran alrededor del planeta Siria?

26. Pregunta 5 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es Adán y Eva. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Sexta pregunta: ¿Cuánto dura la órbita completa del planeta Siria?

27. Pregunta 6 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es 566 días. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Séptima pregunta: ¿Qué porcentaje de la superficie del Planeta Siria está cubierto por agua?

28. Pregunta 7 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es el 70%. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Octava pregunta: ¿A la orilla de qué río se instalará la colonia G-NESIS?

29. Pregunta 8 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es a la orilla del río Agar. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Novena pregunta: ¿Cuál fue la primera nave en llegar al Planeta Siria?

30. Pregunta 9 [30 secs]

Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es la nave Exitus. 1000 puntos para el equipo XXXXXX.
Décima y última pregunta: ¿A cuántos años luz de la Tierra está el Planeta Siria?

31. Pregunta 10 [30 secs]
Pasan 30 segundos.

LA ALIANZA
La respuesta correcta es 6,1 años luz. *1000 puntos para el equipo XXXXXX. CUE 30*

Enhorabuena al equipo XXXXX por haber conseguido XXXX puntos en esta prueba.

MENSAJE 6.

En el chat podrán ver cómo está ahora mismo la puntuación de cada equipo, puntuación obtenida siguiendo criterios de mérito y capacidad. Portavoces, no olviden revisar sus mensajes individuales en el chat de la Alianza y leérselos al resto de su grupo.

Aquí concluye su segundo día en la simulación G-NESIS. CUE 31

29 -LUZ (OSCURO)

ESENA 4. TERCER DÍA: PRUEBA DE ORGANIZACIÓN
32. cara alianza [30 secs]

30 - LUZ (COMO 19)

LA ALIANZA
La Alianza les da la bienvenida a su tercer día en la simulación activa de la Nave Génesis. Nuestra situación de navegación es estable, a 21 millones de km/h. Nos encontramos a casi 40 billones de kilómetros de la Tierra, entrando en el sistema Ítaca. Les envían saludos nuestros nuevos mandos de la tripulación: la comandante Masha Gagárin y la subcomandante Amelia Belmondo. Los suministros de agua y comida se mantienen según lo estimado. Nuestra llegada al planeta Siria está prevista para dentro de 100 años, *lo que para ustedes supondrá solo 24 horas más de hibernación. CUE 32* Si quieren, aprovechen para comprobar sus mensajes individuales en su teléfono móvil.

Cambia la música.

LA ALIANZA
Esta será la prueba definitiva para saber cuál de los tres grupos es el que, siguiendo criterios de mérito y capacidad, será el gobernante en la colonia G-Nesis. Para ello, ahora tendrán que poner a prueba sus capacidades de organización militar.

33. Nakai historia [30 secs]

31 - LUZ (COMO 30, PERO A MENOS INTENSIDAD)

Los colonos de la Exitus llevan tiempo combatiendo un peligroso animal en el planeta Siria: los nakais, una de las especies más abundantes en el entorno del río Agar. Los Nakais son mamíferos de pelaje púrpura, que se han adaptado al color de las plantas de Siria en un proceso de mimetismo similar al de animales terrestres como el camaleón, el pulpo, o la sepia. Los nakais se alimentan de esta planta rica en un néctar cargado de fructosa que tiene un gran aporte energético para esta especie. Estos animales no sólo no evitan la presencia humana, sino que la buscan constantemente restregándose contra sus piernas y buscando

contacto con la piel. Eso hizo que, en origen, los colonos de la Exitus pensaran en adoptarlos como mascotas. Sin embargo, esta ha resultado su forma de atacar. Tras varias investigaciones se ha descubierto que su pelaje contiene naquitol, un extraño veneno propio de su especie, que los hace mortales al tacto. De hecho, fueron bautizados como nakais en honor al doctor Hiroki Nakai, su descubridor y, lamentablemente, también su primera víctima. Disponemos de las últimas imágenes de la cámara del científico japonés antes de ser atacado por una manada de estas criaturas. Los Nakais emiten haces de luz para desconcertar a sus víctimas y poder acercarse. Los colonos de la Exitus han descubierto cómo ahuyentar a los nakais: elevando los niveles de testosterona del sujeto atacado.

34. Cara Alianza bucle.

Vamos a enseñarles a defenderse de los nakais. Esto puede que les salve la vida en el planeta Siria.

32- LUZ (TODO BLANCO)

Por favor, distribúyanse por todo el espacio manteniendo la distancia de seguridad.
Ahora, por favor, sigan mis instrucciones.
Abran y cierren los puños con rapidez.
Doblen los brazos y láncenlos hacia delante mientras abren y cierran los puños.
Anden en el sitio mientras lanzan los brazos hacia delante y abren y cierran los puños.
Abran las piernas en paralelo 1 metro mientras andan en el sitio, lanzan los brazos hacia delante y abren y cierran los puños.
Golpeen con fuerza los pies en el suelo mientras mantienen las piernas a 1 metro de distancia, andan en el sitio, lanzan los brazos hacia delante y abren y cierran los puños.
Ahora, mientras mantienen la defensa corporal, digan HOOS.

Repitan conmigo HOOS. HOOS. HOOS.
Mantengan el protocolo de defensa antinakai. *Y ahora muévanse libremente por el espacio. CUE 35*

33-LUZ - SUBIR Y BAJAR DEL MÁSTER PARA CREAR EFECTO PULSO

Ahora todos al unísono.

Hoos, hoos, hoos.

Música chinpún. CUE 36

Suena una música de alerta, más intensita que las anteriores.

34-LUZ (COMO 19)

LA ALIANZA
Ahora es el momento de que demuestren sus habilidades de organización militar.

Ahora mismo se está librando una cruenta batalla entre los colonos de la Exitus y los nakais. Estos atacan a nuestros hermanos terrícolas lanzando haces de luz mientras saltan a más de tres metros. Utilizando las herramientas y armas que ya han diseñado, u otras nuevas, y la danza de defensa contra los nakais, deben organizarse militarmente para defender la colonia, tanto del ataque terrestre como aéreo. *Tienen 3 minutos. CUE 36.5*

34. Animación Churros
CRONÓMETRO DE 3 MINUTOS

34.1 Cara de la Alianza
Ahora vamos a poner a prueba su estrategia militar para defender la colonia. Imaginen que las luces del teatro son los haces mortales de luz que lanzan los nakais. Tendrán que evitar la luz o interceptarla con sus armas. Esta simulación puede salvarles la vida en Siria. Los sensores en sus mascarillas y en los elementos de construcción nos servirán para evaluar la habilidad de cada grupo en esta prueba. Por favor, retomen su organización militar. Empezamos *la simulación en 3, 2, 1… Ahora. CUE 37*

35-LUZ (CHASE DE BLANCOS ARRIBA)

Lucha contra los nakais.

CUE 38
Suena la música de alerta. Cada grupo va a su espacio y luchan contra las luces.

36- LUZ (CHASE NARANJA Y VERDE)

Mientras bailan, de repente, suena una alarma, esta vez más seria.

36. MÁSCARA ALIANZA SOBRE NARANJA Y VERDE. 5MIN

37-LUZ - NARANJA Y VERDE BAJITO

LA ALIANZA
Esto no es un simulacro. Esto no es un simulacro. Esto no es un simulacro.
A continuación, reproduzco mensaje directo de la actual comandante, Milena Gagárin:

«Una onda solar agresiva nos ha desviado de nuestra ruta y ha dañado uno de nuestros paneles energéticos externos. No tenemos suficiente energía para mantener a la totalidad de los colonos en estado de hibernación hasta la llegada al planeta Siria. Tampoco tenemos suficiente comida como para que todos lleguemos vivos al planeta Siria. Yo, como comandante de esta nave, pido a los colonos que realicen su primer servicio a la Humanidad: elijan cuál de los tres grupos será desconectado para salvar a los demás. Tienen 10 minutos para hacerlo. Eso equivale a 8 meses en nuestro tiempo. Cada grupo tiene 1 voto. El portavoz deberá transmitir su voto en el muro grupal. Háganlo, como siempre, siguiendo los principios de mérito y capacidad. Estamos hablando de vidas humanas, no se precipiten y lleguen a una decisión justa con el resto de equipos. No se aceptará ninguna votación hasta que quede 1 minuto. Y, por favor, miren los mensajes individuales en su móvil. *Volveré a conectarme dentro de 8 meses, de 10 minutos. Suerte.» CUE 39*

37. LOGO 10MIN.
38-LUZ NARANJA Y VERDE AL 50

Música de tiempo. La gente debatirá sobre qué grupo tiene que sobrevivir.

Pasan 3 minutos. Alguien de uno de los equipos de los pobres (rojo y azul) recibe mensajes de que hay un grupo que miente. Las amarillos reciben un mensaje de que el resto sabe que alguien miente.

Los colonos discuten. Si mandan un mensaje a la Alianza, esta contestará.

MENSAJE 7, 8 y 9.

LA ALIANZA
Quedan 8 minutos (6, 4, 2, 1) para que tomen su decisión. Portavoces, no olviden revisar sus mensajes individuales en el chat de la Alianza y compartirlos con el resto de su equipo. El portavoz de su equipo ha de enviar un mensaje a la Alianza cuando queden 60 segundos, votando por uno de los otros dos grupos para ser desconectado. Recuerden votarlo en función de su mérito y capacidad.

Cuando quede 1 minuto del cronómetro, la voz de la Alianza suena de nuevo si no han votado.

LA ALIANZA
Por favor, que el portavoz de cada grupo vote a través del mensaje individual qué grupo tiene que desconectarse antes de que acabe el tiempo, o decidiremos nosotros.

La gente seguirá discutiendo. Cuando se ejecute la votación, hay tres posibles finales:
A) Expulsion del grupo amarillo
B) Expulsión del grupo rojo o del grupo azul
C) Se niegan a votar

En el caso de que haya un empate (cada colonia obtenga un voto), la Alianza les tendrá que obligar a desempatar.

ESCENA 5. A: EXPULSIÓN DEL GRUPO AMARILLO

38. BUCLE MÁSCARA DORADA.

Las colonias votan y deciden expulsar al grupo amarillo.

39-ANTERIOR + 1 SUBMÁSTER DE COLOR (MANUAL)

LA ALIANZA

Ustedes han decidido expulsar al grupo amarillo. CUE

«Les habla la subcomandante Simin Amirian, a partir de ahora la comandante de la Génesis. La excomandante Milena Gagárin ha sido encarcelada por mantener una terrible mentira. Deben saber que el grupo amarillo era, en realidad, la élite de la élite de la Tierra. Querían hacernos creer que se habían ganado una plaza en esta nave por méritos propios, cuando, en realidad, habían pagado una alta suma de dinero por ello. Lamento mucho comunicarles que este sistema de pruebas era una obra de teatro, una pantomima para que todos aceptáramos al grupo amarillo como los gobernantes de la colonia G-Nesis, haciéndonos creer que eran los mejores, mientras la comandante Gagárin les ayudaba en las pruebas. Este comportamiento está completamente en contra de los principios fundadores de la Alianza, basados en el mérito y la capacidad. Por ello desconectaremos al grupo amarillo del periodo de hibernación y volveremos a nuestros principios.

40 -LUZ 38 - SUBMÁSTER COLOR (MANUAL)

LA ALIANZA

El grupo que gobernará la colonia G-Nesis será el grupo que legítimamente ha conseguido la mejor puntuación en las pruebas de Inteligencia, Fuerza, Memoria y Organización.

41 - LUZ 38 + SUBMÁSTER DE COLOR (MANUAL)

Ese es el grupo _____

Música de mitificación.

LA ALIANZA

Grupo _____, les damos la enhorabuena. Ahora estamos seguros de que en Siria nos gobernarán los mejores.

Música épica. Algo con luces que indique paso del tiempo.
42 - LUZ - NARANJA, VERDE, CANDILEJAS + SUBMÁSTER DE COLOR

LA ALIANZA
La nave Génesis alcanzará Siria en 40 años. Durante este último año hemos trabajado para maximizar nuestras posibilidades de producir comida, agua y aire, así que la desconexión del grupo amarillo solo significará que no conocerán nunca Siria. Sus hijos sí. Igual que los míos. Ahora serán como todo el mundo. Queremos que en nuestro nuevo planeta no se cometan los mismos errores que en la Tierra, que no haya cargos hereditarios, que no haya Capitolio: queremos que en Siria haya una auténtica democracia meritocrática.

Nos complace comunicarles que hemos llegado a Siria CUE 44.6.

MÚSICA

Ahora, ya que sus músculos han podido quedar un poco entumecidos tras el período de hibernación, pondremos una música para que puedan celebrar, bailando, su llegada a nuestro nuevo hogar.

43 - LUZ - CHASE

BAILAN

44 - LUZ - CANDILEJAS
Si han disfrutado de esta experiencia, les agradecemos que la compartan en sus redes sociales. Bienvenidos al planeta Siria. *La simulación ha terminado. CUE*

45 - OSCURO

46 - COMO LA 1
47 - COMO LA 2

ESCENA 5 B: EXPULSIÓN DE GRUPO AZUL O ROJO

39 - LUZ - SUBMÁSTER

Las colonias votan y deciden expulsar a los grupos azul o rojo.

LA ALIANZA

Ustedes han decidido expulsar al grupo _____.

Este es un mensaje de la comandante Milena Gagárin. Gracias por su elección. Sabemos que es difícil dejar atrás a sus compañeros, pero esta es una situación de vida o muerte: o sacrificamos a un grupo o moriremos todos. Por eso creemos que ustedes, grupo amarillo, rojo y azul, han actuado con serenidad y valentía, a la altura de las circunstancias. Siempre recordaremos el valiente sacrificio del grupo _____ para la salvación de la especie humana. Por favor, grupo _____, vuelva a su zona de color.

Puede que haya protestas. En ese caso, la Alianza responderá.

LA ALIANZA

Han tenido tiempo de tomar la decisión. Vamos a proceder a la desconexión.

40 - LUZ

Se procede a la desconexión (envío de pantalla en negro al grupo desconectado).

LA ALIANZA

Sabemos que les han llegado filtraciones durante los últimos diez minutos y que, por tanto, están al corriente del motín que ha sufrido la comandante Gagarin. Un pequeño grupo de rebeldes ha intentado desestabilizar la nave, difundiendo la siguiente mentira: que el equipo amarillo no ha obtenido su plaza en la G-Nesis por méritos propios, sino que son los herederos de las grandes fortunas de la Tierra y han pagado una alta suma de dinero por escapar de la Gran Sequía. Estos calumniadores no se han detenido ahí: también nos acusan a nosotros, los altos mandos de la G-Nesis, de engañarles a ustedes, ayudando al equipo amarillo a resolver las pruebas. Obviamente, todo son falsedades y mentiras. La rebelión está controlada y sus cabecillas ya han sido reducidos, así que cuando termine su periodo de hibernación, no tendrán nada que temer.

41 - LUZ - 40 + SÚBMASTER AMARILLO

Y celebremos ahora que el grupo amarillo ha demostrado ser el mejor y, por tanto, serán los gobernantes en la colonia G-Nesis. Un grupo que ha destacado desde el principio, por su rapidez, inteligencia, ingenio, memoria, fuerza, habilidad, resolución, destreza, compañerismo, solidaridad, generosidad, elegancia y belleza, y que legítimamente ha conseguido la mejor puntuación. Grupo amarillo, cuando termine el periodo de hibernación, encontrarán a unos leales militares en la tripulación de la G-Nesis. Grupo amarillo, nuestros gobernantes, nuestros líderes, rindamos honores a los que van a ser la élite del planeta Siria.

Nos complace comunicarles que hemos llegado a Siria.

42 - LUZ - PERMANECE SÚBMASTER + CANDILJAS
MÚSICA

Ahora, ya que sus músculos han podido quedar un poco entumecidos tras el período de hibernación, pondremos una música para que puedan celebrar, bailando, su llegada a nuestro nuevo hogar.
43 - CHASE

BAILAN

44 - LUZ CANDILEJAS
Si han disfrutado de esta experiencia, les agradecemos que la compartan en sus redes sociales. Bienvenidos al planeta Siria. La simulación ha terminado.

45 - OSCURO

46 - COMO LA 1
47 - COMO LA 2

ESCENA 5 C: SE NIEGAN A EXPULSAR A ALGUIEN

40 - LUZ - VERDE Y NARANJA

LA ALIANZA
Ustedes han elegido no expulsar a ningún grupo.
Les habla la subcomandante Simin Amirian, a partir de ahora la comandante de la Génesis. La excomandante Milena Gagárin ha sido encarcelada por mantener una terrible mentira: que el grupo amarillo era, en realidad, los herederos de las grandes fortunas la Tierra, y que pagaron por una plaza en la nave. Este sistema de pruebas era una obra de teatro, una pantomima para que todos aceptáramos al grupo amarillo como los gobernantes de la colonia G-Nesis, haciéndonos creer que eran los mejores mientras la comandante Gagárin les ayudaba en las pruebas. Esto está completamente en contra de los principios fundadores de la Alianza, basados en el mérito y la capacidad. Por ello desconectaremos al grupo amarillo del periodo de hibernación y volveremos a nuestros principios.

41 - LUZ - 40 + SUBMÁSTER AMARILLO

Música de mitificación.

LA ALIANZA
Los nuevos mandos de la nave G-Nesis se rebelaron contra una patraña, contra una mentira que atentaba contra los principios de justicia e igualdad. Por eso, hemos decidido lo siguiente respecto a la gobernanza de la colonia G-Nesis. No nos parece justo que se elija en la simulación al grupo mejor preparado porque ahí **no están nuestros hijos.** Los hijos de la tripulación convivirán en Siria con todos los que actualmente estáis hibernando. No queremos dejarles en herencia a sus futuros gobernantes: queremos que todo el mundo pueda elegir. Por eso, vamos a convocar elecciones una vez hayamos establecido la colonia. Nosotros les hemos librado de una tiranía segura, desenmascarando al grupo amarillo: nos hemos jugado la vida, y muchos de nosotros la han perdido defendiendo la justicia. No vamos a reproducir la tiranía capitalista en Siria. Vamos a luchar todos juntos por la auténtica igualdad.

Nos complace comunicarles que hemos llegado a Siria.

39. LLEGADA A SIRIA.

MÚSICA

Ahora, ya que sus músculos han podido quedar un poco entumecidos tras el período de hibernación, pondremos una música para que puedan celebrar, bailando, su llegada a nuestro nuevo hogar.

40. ESTROBO LARGO.

43 - LUZ - CHASE

BAILAN

44 - LUZ CANDILEJAS

41. LOGO Y PROYECCIÓN MÁSCARA DORADA.
Si han disfrutado de esta experiencia, les agradecemos que la compartan en sus redes sociales. Bienvenidos al planeta Siria. La simulación ha terminado.

45 - OSCURO
46 - COMO LA 1
47 - COMO LA 2

Mensajes a los participantes

MENSAJES DEL CHAT COMÚN

Os invitamos a que os presentéis a vuestra nueva comunidad, explicando a qué os dedicabais en la Tierra.

Si algún colono se encuentra con algún problema, pidan ayuda a sus compañeros de simulación.

Pueden encontrar los mensajes individuales en el botón situado en la esquina superior derecha, con tres rayas y puntos.

Por favor, no olviden comprobar sus mensajes individuales enviados por el usuario de La Alianza.

El portavoz debe poder comunicarse por mensaje individual con el usuario de La Alianza.

-GRUPO AMARILLO (RICOS)

1. *Bienvenido/a. Usted es miembro del grupo amarillo, conformado por la antigua élite de la Tierra. Son los únicos en la nave G-NESIS que han pagado por este viaje. Nadie, excepto los miembros de su grupo, debe conocer su verdadera identidad y cómo consiguió su plaza en la nave G-NESIS. Haremos todo lo posible para que ustedes sean los futuros gobernantes. Por favor, confirma con un «OK» que has leído este mensaje.*

    1. Mensaje de comprobación del funcionamiento del chat individual. Esta tecnología ha sido desarrollada para que puedas comunicarte con tus compañeros en la simulación. También recibirás mensajes directos de tus seres queridos, los tripulantes de la nave G-NESIS, a lo largo de los 300 años de duración del viaje al Planeta Siria. Por favor, confirma con un «OK» que has recibido este mensaje.

Portavoz amarillo: XXXX
Portavoz rojo: XXXX
Portavoz: azul: XXXX

2. **Mensaje al portavoz:**

Usted es el portavoz del grupo amarillo, el grupo de la antigua élite. Tanto yo, como mis descendientes, nos aseguraremos de que consigan la puntuación necesaria para ser escogidos como los nuevos gobernantes. El resto de grupos no puede saber quiénes sois, ni escucharos al leer vuestros mensajes. Por favor, confirma con un «OK» que has leído este mensaje.

> *2. Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu hermano. Llevamos 20 años de viaje. He recibido un mensaje de la Tierra. Mamá murió ayer. Su último deseo fue que yo cuidara de ti durante la hibernación. Lo haré mientras viva y mis hijos, y los hijos de mis hijos también se encargarán de cuidarte. Algún día conocerás a mi tataratataranieto. Lo único que te pido es que les hables de mí, de nuestra familia, de la vida en la Tierra. Que no se olviden nunca de dónde venimos. Cuidate mucho ahí dentro. Te quiero.*

3. *Para la prueba de inteligencia les recomendamos que se fijen en los ejemplos colgados, pueden ser muy útiles. Los elementos de construcción verdes son más difíciles de utilizar, así que les aconsejamos que cojan otros colores. También les recomendamos que no duden en coger elementos de construcción pequeños para su propuesta y construir algo en grupo y de forma coordinada.*

Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu nieto, Alexander. He nacido en esta nave y moriré en esta nave. Tienes mucha suerte de estar hibernando. Habrás conocido dos Planetas. Podrás sentir la vida y la naturaleza de verdad. Tu estás en una simulación, pero yo también. Todo en esta nave es artificial, tecnológico. ¿Cómo era la Tierra? ¿Cómo era ver el cielo? Por favor, cuéntame qué era lo que más te gustaba de la Tierra y confirma que has recibido mi mensaje.

Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

4. *En las siguiente prueba no podemos ayudarles, ya que es una prueba de fuerza. Háganlas lo mejor que puedan. Pero no se preocupen, lo tenemos todo controlado, quedan todavía pruebas con las que podremos erigirles como los gobernantes del Capitolio en el Planeta Siria.*

Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy la hija de tu nieto, me llamo Celeste. No te hemos dicho nada hasta ahora porque no queríamos distraerte de las pruebas tan importantes que estáis realizando. Tu nieto, mi padre, se quitó la vida hace 40 años. No pudo soportar estar toda su vida en la nave G-NESIS, sin ver nunca el Planeta Siria. Siento mucho que te lo hayamos ocultado durante tanto tiempo, pero creo que era importante que supieras la verdad.

Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

5. Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu tataranieta, Antía. Se está tensando la cosa entre la tripulación. Tantos años en esta nave nos está volviendo locos a todos. Se supone que estamos intentando una sociedad mejor, pero el mando lo heredan las hijas Gagárin y debemos acatar sus órdenes sin cuestionarlas. Por favor, informa a tus compañeros de esta injusticia.

5. RESPUESTA

En esta prueba sí podemos ayudarles. Les vamos a ayudar con 5 de las 10 preguntas de la prueba de memoria. Respondan a las preguntas en el muro grupal cuando La Alianza se lo indique.

¿De cuánto es la gravedad en el planeta Siria?
14,4.
¿Cuánto dura cada día en el planeta Siria?
La respuesta correcta es 19 horas.
¿Cómo se llaman las dos lunas que giran alrededor del planeta Siria?
La respuesta correcta es Adán y Eva.
¿Cuánto dura la órbita completa del planeta Siria?
566 días.
¿A cuántos años luz de la Tierra está el Planeta Siria?
6,1 años luz.

Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

6. *La siguiente prueba está organizada para que vuestro grupo gane, no os preocupéis. Os elegiremos a vosotros independientemente de cómo lo hagan el resto de grupos, pero tenéis que esforzaros por hacer la prueba lo mejor posible para que nadie sospeche de vosotros ni del engaño. También les informamos de que está habiendo problemas con la tripulación de la nave, están empezando a sospechar de que un grupo miente. A lo mejor tenemos que cortar estas transmisiones, les iremos informando.*

Mensaje de un tripulante familiar: Soy yo de nuevo. La situación en la nave es cada vez más tensa. Han ejecutado a algunos compañeros por sospechas de conspiración. Me da miedo lo que puede llegar a pasar. Te estoy enviando este mensaje de manera secreta. Quieren cortar la comunicación entre tripulación e hibernados. Yo he conseguido desarrollar una manera de hacerlo, pero no sé durante cuánto tiempo me servirá. Estate pendiente del móvil, es posible que necesite tu ayuda. Por favor, confirma que has leído esto.

Les recordamos la puntuación de los grupos para que puedan tomar la mejor decisión:
Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

Mensaje de un tripulante familiar: Soy yo de nuevo. La situación en la nave es cada vez más tensa. Han ejecutado a algunos compañeros por sospechas de conspiración. Me da miedo lo que puede llegar a pasar. Te estoy enviando este mensaje de manera secreta. Quieren cortar la comunicación entre tripulación e hibernados. Yo he conseguido desarrollar una manera de hacerlo, pero no sé durante cuánto tiempo me servirá. Estate pendiente del móvil, es posible que necesite tu ayuda. Por favor, confirma que has leído esto.

7. *Soy la comandante Gagárin. Ha habido filtraciones en la simulación. Los otros grupos saben que uno de vosotros sois millonarios y que habéis pagado vuestra plaza en la G-NESIS. Aquí fuera solo yo conozco su identidad. Por favor, enfrenten a los otros dos grupos y acusen a uno de ellos de ser el nuevo Capitolio. No puedo garantizar su supervivencia.*

Mensaje de un tripulante familiar: Me llamo Denzel. Tengo poco tiempo: confíad en mí. Uno de los otros dos grupos está mintiendo. Hemos descubierto que uno de ellos son millonarios que pagaron su billete para salvarse, y que cuando lleguemos a Siria se convertirán en el nuevo Capitolio. No sé quiénes son, pero debéis averiguarlo. Mi madre me contaba las difíciles pruebas que tuviste que superar para entrar aquí, ni tú ni tu colonia debéis morir para que ellos vivan. Nosotros vamos a hacer todo lo posible por averiguar quiénes son, cueste lo que cueste. Creemos que son los rojos, pero todavía no podemos confirmarlo.

Mensaje de un tripulante familiar: Me llamo Denzel. Tengo poco tiempo: confíad en mí. Uno de los otros dos grupos está mintiendo. Hemos descubierto que uno de ellos son millonarios que pagaron su billete para salvarse, y que cuando lleguemos a Siria se convertirán en el nuevo Capitolio. No sé quiénes son, pero debéis averiguarlo. Mi madre me contaba las difíciles pruebas que tuviste que superar para entrar aquí, ni tú ni tu colonia debéis morir para que ellos vivan. Nosotros vamos a hacer todo lo posible por averiguar quiénes son, cueste lo que cueste. Creemos que son los rojos, pero todavía no podemos confirmarlo.

8. *El motín está cobrando fuerza. La división es total en la nave y una facción de los tripulantes no está dispuesta a tolerar que haya millonarios liderando el Capitolio en Siria. Mientras nosotros nos encargamos de mantener el motín a raya, vosotros debéis hacer todo lo posible por convencer a otro de los grupos de que el otro está mintiendo.*

Mensaje de un tripulante familiar: El motín está tomando cada vez más importancia. Es posible que este sea el último mensaje que te pueda enviar. Nuestra única esperanza es desenmascarar al grupo de los millonarios. Desde la nave no podemos acceder a esa información, está encriptada. Sólo vosotros podéis averiguar quién miente y votar para echar al grupo de los millonarios.

9. *Se ha formado una verdadera batalla aquí fuera. No sabemos quién ganará esta guerra, pero si ellos se hacen con el poder, conseguirán desencriptar los datos y descubrir que vosotros pagasteis por el viaje a Siria. A saber qué os harán si lo averiguan. Mi familia lleva casi 300 años ocultando este secreto, no dejaré que todos sus esfuerzos hayan sido en vano. Seguramente este sea el último mensaje que pueda enviaros, mucha suerte.*

GRUPO ROJO Y AZUL

1. *Mensaje de comprobación del funcionamiento del chat individual. Esta tecnología ha sido desarrollada para que puedas comunicarte con tus compañeros en la simulación. También recibirás mensajes directos de tus seres queridos, los tripulantes de la nave G-NESIS, a lo largo de los 300 años de duración del viaje al Planeta Siria. Por favor, confirma con un «OK» que has recibido este mensaje.*

2. *Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu hermano. Llevamos 20 años de viaje. He recibido un mensaje de la Tierra. Mamá murió ayer. Su último deseo fue que yo cuidara de ti durante la hibernación. Lo haré mientras viva y mis hijos, y los hijos de mis hijos también se encargarán de cuidarte. Algún día conocerás a mi tataratataranieto. Lo único que te pido es que les hables de mí, de nuestra familia, de la vida en la Tierra. Que no se olviden nunca de dónde venimos. Cuídate mucho ahí dentro. Te quiero.*

3. *Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu nieto, Alexander. He nacido en esta nave y moriré en esta nave. Tienes mucha suerte de estar hibernando. Habrás conocido dos Planetas. Podrás sentir la vida y la naturaleza de verdad. Tu estás en una simulación, pero yo también. Todo en esta nave es artificial, tecnológico. ¿Cómo era la Tierra? ¿Cómo era ver el cielo? Por favor, cuéntame qué era lo que más te gustaba de la Tierra y confirma que has recibido mi mensaje.*

4. *Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy la hija de tu nieto, me llamo Celeste. No te hemos dicho nada hasta ahora porque no queríamos distraerte de las pruebas tan importantes que estáis realizando. Tu nieto, mi padre, se quitó la vida hace 40 años. No pudo soportar estar toda su vida en la nave G-NESIS, sin ver nunca el Planeta Siria. Siento mucho que te lo hayamos ocultado durante tanto tiempo, pero creo que era importante que supieras la verdad.*

Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

5. *Mensaje de un tripulante familiar: Hola, soy tu tataranieta, Antía. Se está tensando la cosa entre la tripulación. Tantos años en esta nave nos está volviendo locos a todos. Se supone que estamos intentando una sociedad mejor, pero el mando lo heredan las hijas Gagárin y debemos acatar sus órdenes sin cuestionarlas. Por favor, informa a tus compañeros de esta injusticia.*

6. *Mensaje de un tripulante familiar: Soy yo de nuevo. La situación en la nave es cada vez más tensa. Han ejecutado a algunos compañeros por sospechas de conspiración. Me da miedo lo que puede llegar a pasar. Te estoy enviando este mensaje de manera secreta. Quieren cortar la comunicación entre tripulación e hibernados. Yo he conseguido desarrollar una manera de hacerlo, pero no sé durante cuánto tiempo me servirá. Estate pendiente del móvil, es posible que necesite tu ayuda. Por favor, confirma que has leído esto.*

Les recordamos la puntuación de los grupos para que puedan tomar la mejor decisión:

Puntos Grupo Amarillo: XXXX puntos
Puntos Grupo Rojo: XXXX puntos
Puntos Grupo Azul: XXXX puntos

7. *Mensaje de un tripulante familiar: Me llamo Denzel. Tengo poco tiempo: confíad en mí. Uno de los otros dos grupos está mintiendo. Hemos descubierto que uno de ellos son millonarios que pagaron su billete para salvarse, y que cuando lleguemos a Siria se convertirán en el nuevo Capitolio. No sé quiénes son, pero debéis averiguarlo. Mi madre me contaba las difíciles pruebas que tuviste que superar para entrar aquí, ni tú ni tu colonia debéis morir para que ellos vivan. Nosotros vamos a hacer todo lo posible por averiguar quiénes son, cueste lo que cueste.*

AYUDA DEBATE

8. *Mensaje de un tripulante familiar: El motín se ha convertido en una batalla. Te mando este último mensaje en medio de ráfagas de balas. Descubrid quiénes son los millonarios, alguien les ha estado ayudando a ganar algunas de las pruebas. Sospechamos de los rojos, han ganado muchas pruebas. Es un escándalo,*

una vergüenza. No están solo nuestras vidas en juegos, sino la nueva Humanidad en el Planeta Siria, y todos los valores que siempre hemos defendido. Seguramente este sea el último mensaje que pueda enviaros, mucha suerte.

Mensaje de un tripulante familiar: El motín se ha convertido en una batalla. Te mando este último mensaje en medio de ráfagas de balas. Descubrid quiénes son los millonarios, alguien les ha estado ayudando a ganar algunas de las pruebas. Sospechamos de los amarillos... Es un escándalo, una vergüenza. No están solo nuestras vidas en juegos, sino la nueva Humanidad en el Planeta Siria, y todos los valores que siempre hemos defendido. Seguramente este sea el último mensaje que pueda enviaros, mucha suerte.

9. *Mensaje de un tripulante familiar: Me llamo Denzel. Tengo poco tiempo: confiad en mí. Uno de los grupos está mintiendo. Hemos descubierto que uno de ellos son millonarios que pagaron su billete para salvarse, y que cuando lleguemos a Siria se convertirán en el nuevo Capitolio. No sé quiénes son, pero debéis averiguarlo. Mi madre me contaba las difíciles pruebas que tuviste que superar para entrar aquí, ni tú ni tu colonia debéis morir para que ellos vivan. Nosotros vamos a hacer todo lo posible por averiguar quiénes son, cueste lo que cueste.*

10. *Mensaje de un tripulante familiar: El motín está tomando cada vez más importancia. Es posible que este sea el último mensaje que te pueda enviar. Nuestra única esperanza es desenmascarar al grupo de los millonarios. Desde la nave no podemos acceder a esa información, está encriptada. Sólo vosotros podéis averiguar quién miente y votar para echar al grupo de los millonarios.*

11. *Mensaje de un tripulante familiar: El motín se ha convertido en una batalla. Os mando este último mensaje en medio de ráfagas de balas. Descubrid quiénes son los millonarios, alguien les ha estado ayudando a ganar algunas de las pruebas. Es un escándalo, una vergüenza. No están solo nuestras vidas en juegos, sino la nueva Humanidad en el Planeta Siria, y todos los valores que siempre hemos defendido. Seguramente este sea el último mensaje que pueda enviaros, mucha suerte.*

CUES DE MENSAJES
MINUTOS DEBATE FINAL
ANTES DE ENTRAR

DESPUÉS DE ENTRAR
CONFIGURACIÓN CHROME

IMPRIMIR
-QR (50)
-CARTULINA ROJA, AMARILLA Y AZUL (PLASTIFICADA)
-MENSAJES DE FUERA (5)

Mensaje de un tripulante familiar: Soy yo de nuevo, Celeste. Te escribo para decirte que estoy muy orgullosa de ti y de vuestro grupo. Estáis haciéndolo muy bien. Lo importante es que creemos una sociedad mejor, basada en el esfuerzo, el mérito y la capacidad. Da igual quien gane o quien pierda.
Quiero reconocerles de nuevo la brillante idea de conseguir ser elegidos como el nuevo Capitolio a través de esta simulación supuestamente meritocrática.

CRÓNICA

CRÓNICA

Begoña Gómez, *La libertad creativa del director de escena. Entrevista con Calixto Bieito*
David Ojeda, *IV Encuentro Internacional sobre Teoría Práctica en las Artes Escénicas*
Nieves Mateo, *El Siglo de Oro visto por mujeres de hoy*
Javier Navarro de Zuvillaga, *Un teatro móvil que no se mueve*
Karolina Plickova y Tereza Ondrova, *Verbal Duet About Performative Identities: Towards A Porous And Collaborative Choreography*

Reseñas

García May, Ignacio (2022). *Antes del Teatro*. Bolchiro
Alcalá Galán, Mercedes (2022). *«Con esta carga nacemos las mujeres» Discursos sobre el Cuerpo femenino en la España de Cervantes.* Iberoamericana-Vervuert
Alba Nieva, Isabel (2022). *El figurinismo español a escena. Entre la tradición y la vanguardia*. Libargo
Mateu Tricás, Elsa (2022) *Luces. Fundamentos y estrategias del diseño de iluminación escénica*. Libros de la caverna
Amo Sánchez, Antonia, Llombart Huesca (2022). *Miradas del sur. Patrimonializacion de la memoria colectiva*. Publicacions Universitat D'Alacant/ Editions Universitaires D'Avignon

ACOTACIONES

Bielski, Jarosław (2020). *Acciones concomitantes. Un método para la actuación teatral*. ADE
Diez Puertas, Emeterio (2022). *Jorge Eines. Una selva de palabras*. Antígona
Alonso de Santos, José Luis (2022). *Los jamones de Stalin*. Diputación Provincial de Valladolid y Fundación Jorge Guillén
Rodríguez Salas, Gerardo (2021). *Vulanicos*, Patronato Cultural Federico García Lorca
Fernández Soto, Concha (Ed.) (2021). *Quebradas (Dramaturgas en tiempos de pandemia)*. Universidad De Almería
Nogales, Rocío Santiago y Torre-Espinosa, Mario de la (Editores) (2022). *Teatro y Poesía en los inicios del Siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Verbum
García Fernández, Ignacio y López Antuñano, José Gabriel (2022). *Teatro Clásico Contemporáneo. Una mirada al Siglo De Oro desde la escenificacion*. Antígona



LA LIBERTAD CREATIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA: CALIXTO BIEITO

Entrevista con Calixto Bieito
Por Begoña Gómez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

El director de escena español Calixto Bieito (Miranda de Ebro, Burgos, 1963) posee una visión no endogámica del teatro que le ha permitido trabajar en coproducciones nacionales e internacionales con numerosas representaciones fuera del territorio español y que, sobre todo, le ha aportado la riqueza que proporciona el trabajo con intérpretes y equipos técnicos y artísticos de diferentes nacionalidades. A pesar de que en la actualidad no predominan los estrenos de sus espectáculos en nuestro país, el director no ha frenado su imparable y libre creatividad.



Calixto Bieito. Foto: Ernesto Serrano (RESAD)

A lo largo de su trayectoria se ha manifestado como un trabajador incansable con distintas producciones, teatrales y operísticas, realizadas durante el mismo año tanto en España como en otros lugares de Europa. Ha realizado casi doscientas producciones a partir de autores clásicos y contemporáneos. Una continua tendencia evolutiva en la que las producciones operísticas son de suma importancia, así como los espectáculos teatrales que configuran poemas dramáticos o épicos, *collages* muy depurados y complejas estructuras cuya fuente textual no es exclusiva del género teatral. No obstante, el proceso de trabajo de Bieito comienza siempre con un exhaustivo análisis del texto fuente en el que profundiza sobre el contexto en el que se escribió, eliminando cualquier posterior interpretación filológica y escénica del texto literario. Seguidamente, el director establece analogías semánticas entre la fuente y su cosmovisión que, fuera de cualquier planteamiento preconcebido, logra que se proyecte el significado original del texto sobre el receptor actual.

Para ello, los espectáculos de Calixto Bieito se construyen bajo una libertad creativa que no contempla la autocensura y abre puertas hacia la continua potenciación de la imaginación. Igualmente, la curiosidad artística constituye un elemento esencial dentro de su personalidad poética. Su predilección y pasión por el mundo del arte se refleja en sus espectáculos a través del lenguaje escénico multidisciplinar y la contaminación de las artes y ruptura de los géneros tradicionales. En este sentido, el gusto por el contraste de Calixto Bieito se convierte en uno de los principios generales que marcan el ritmo y la estructura de sus creaciones. La integración de todos los elementos de la puesta en escena genera unos espectáculos enérgicos con un ritmo trepidante y una tensión dramática llena de fuerza y violencia escénica con los que logra envolver al espectador. Esta arriesgada poética ha suscitado una dispar recepción de público y crítica que lo ha calificado como uno de los directores españoles de la escena actual más controvertido y transgresor.

Este artículo recopila varias entrevistas realizadas al director de escena fruto de una profunda investigación de su trayectoria artística[1]. Se presenta en forma de epígrafes cuyo objeto es mostrar y sistematizar los rasgos más importantes de su poética y de su proceso de creación: 'Trayectoria profesional', 'Formación académica' y teatral', 'Dirección artística', 'Proceso de trabajo', 'Rasgos de su poética' y 'Recepción de sus espectáculos'.

Por otro lado, si bien la mayoría de estas entrevistas proceden del periodo crítico de la pandemia por COVID-19 el propio Bieito manifiesta que sus espectáculos no se han cancelado de las programaciones, sino que se han pospuesto. Sin embargo, algunas de las inseguridades propias del momento se ven reflejadas en las manifestaciones del director. Calixto Bieito no se expresa de una manera categórica, en sus afirmaciones predominan expresiones como «no lo sé» y «yo no entiendo nada», y declara su voluntad de huir de cualquier crispación. Sin lugar a dudas, un carácter distante a las pasiones y fobias que despiertan sus espectáculos.

Trayectoria profesional

Pregunta *¿Cuál piensas que es tu mejor montaje teatral y operístico?*

Respuesta No puedo decírtelo. Es súper complicado porque van ligados a momentos de mi vida y emociones.

P. *Empezando entonces por el comienzo de tu trayectoria profesional, ¿qué recuerdas de tus inicios teatrales en Vilanova i la Geltrú y con la Companyia La Infidel?*

R. Yo tenía diecisiete años cuando empecé en el Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú. El ayuntamiento apoyaba muchísimo la cultura. Pasaba muchas horas allí, tenía hasta las llaves y me quedaba a dormir en el teatro. Estaba todo el día haciendo teatro. ¡Qué recuerdos para mí! ¡Hace muchos años; yo era muy joven! Hice cosas de autores como Marivaux, Dario Fo e Ionesco.

La Companyia La Infidel era una cooperativa formada básicamente por un grupo de amigos. Mi amiga Àngels Vila, llevaba todas las cuentas económicas. Ya murió... Fue una época un poco dura para mí...

P. *¿Qué te aportó estar al frente de la Companyia Teatre Romea de Barcelona?*

R. Mucho, hicimos cosas importantes relativas a lo teatral. Empecé allí muy joven, yo estaba ya viajando fuera y tenía una carrera internacional. La compañía viajó mucho, fuimos a teatros muy importantes, con la

Royal Shakespeare Company, el Barbican Theatre, y a ciudades como Berlín, Oslo y México. Era toda una compañía internacional de primer nivel como las europeas. Teníamos la influencia centroeuropea y de los teatros británicos, un grupo estable de actores con distintos repertorios, lenguajes, autores, etc. Hacíamos las giras y los ensayos a la vez. A pesar de esto, no era un grupo estable a nivel contractual, eso se hizo tarde, al final. Entre todos nos dejamos la piel. Yo cogí mucho impulso.

P. *Otro periodo muy importante en tu trayectoria profesional fue la vinculación con el Festival Internacional de Edimburgo,* ¿qué puedes hablarme de esta esencial experiencia?

R. Pasé bastantes nervios. Fue una escuela para mí, descubrí muy, muy bien el teatro británico. Una persona muy relevante en mi carrera es Brian McMaster, el entonces director artístico del festival. Este vio en Cataluña *La verbena de la Paloma*, parece ser que estaba de vacaciones. Él no quería ir, pero su pareja le dijo de ir, él veía muchas zarzuelas en España pero no le gustaban cómo estaban hechas. Entonces fue y, bueno, tardó casi seis meses en localizarme porque le costó mucho. Él compró la producción y la llevó a Inglaterra, al Festival de Edimburgo. Fue un éxito tremendo. Pero ya cuando llegué yo al Festival de Edimburgo en 1996, él ya me ofreció un espectáculo ese mismo año para el festival, *La vida es sueño* y con actores de allí, británicos. Disfruté mucho con la obra combinando las dos versiones del texto teatral. Ya rodó todo, las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán también en inglés. Este espectáculo tuvo dos recepciones bien distintas, la protestante en Inglaterra fue terrorífica y la católica en Dublín ganó todos los premios del año. Después, ya empezaron a llamarme de óperas, primero de Inglaterra...

Formación académica y teatral

P. *En muchas entrevistas y artículos hay incongruencias relativas a tu formación académica y teatral, ¿podrías concretar cuál es tu formación académica?*

R. Tengo una formación ecléctica. Mis padres pensaban que la educación era la base de todo. Empecé a estudiar en la universidad muy joven, con diecisiete años. Antes hice el C.O.U. en nocturno y por las mañanas

mi padre, que era ferroviario, me dijo que me preparara para el examen de aprendiz de Renfe. Me cogieron y lo compaginaba con el C.O.U. Lo dejé a los tres meses aunque me pagaban y era un trabajo fijo para toda la vida en una empresa estatal. Cogía unas enormes migrañas... Mis padres eran muy tolerantes y mi padre me dijo 'qué pasa, que no te gusta' y me sacó de allí.

En la universidad hice una cosa bastante loca. Son esas 'estrategias inconscientes' que me dice Brian McMaster. Estaba matriculado en dos facultades a la vez, en Filología Románica e Historia en la Universidad Central de Barcelona, en dos sedes alejadas. Por la mañana a Pedralbes, por la tarde al centro de Barcelona y por la noche a la biblioteca. Iba de un sitio a otro, escogía asignaturas y profesores, como Sebastià Serrano, me saltaba años... Es muy loco lo que hice. A la vez trabajaba de portero de noche en un hotel de Vilanova con diecinueve años...

No estoy licenciado, quería el título pero había algunos profesores insoportables. Nunca me he querido dedicar a la enseñanza. No sé por qué, me daba un miedo atroz, eran las salidas de Filología e Historia...

Al final estuve casi seis años en la universidad. Estudié muncha lingüística en castellano, hasta tercero o cuarto... Tres años de gramática en catalán, estudios profundos en historia del arte, de románico, gótico e historia moderna, mucho latín y algunas asignaturas de germánicas. En segundo de la universidad me fui a clases de matemáticas para relacionar la música con las matemáticas. Ya en el instituto hice letras con matemáticas.

También estudié italiano en el Liceo de Barcelona. Como tenía pocas horas docentes en la universidad, iba al Instituto Goethe a traducir del alemán con un diccionario. Ahora estoy haciendo una inmersión muy fuerte, estoy estudiando alemán. Sin embargo, el idioma que mejor leo es el francés. Lo aprendí en la universidad y cuando estudié allí teatro, aparte se parece mucho al catalán.

Me he pasado muchos años pensando que soy un ignorante. Ahora pienso que he aprendido algo.

P. *Con esta amplia respuesta se comprende perfectamente el carácter ecléctico y multidisciplinar de tus espectáculos. En cuanto a tus estudios teatrales, ¿dónde te formaste?*

R. No estoy licenciado en el Institut del Teatre de Barcelona. Me fui a los seis meses. No me interesaba, no aprendía nada.

Estoy graduado en la Académie Expérimentale des Théâtres de París y he estudiado en la academia del Piccolo Teatro de Milán. Con la Union des Théâtres de l›Europe hice un máster en el Dramaten de Estocolmo. Era el único español. Allí estudié con todos los maestros, Andrej Wajda, Peter Brook, Giorgio Strehler, Ingmar Bergman, Peter Stein, Peter Sadeck. Me gustó conocer a toda la generación de estos grandes maestros, me fascinaron todos y cosas muy concretas.

También estudié música en el conservatorio. Tengo el título de solfeo pero dejé el piano.

Dirección artística

P. *A lo largo de tu carrera has sido director artístico de varios espacios teatrales tanto públicos como privados, ¿a qué se debe tu interés por la dirección artística?*

R. No tengo gran interés. Son cosas que me estimulan un poco más. Como no me da miedo lo que puedan escribir, programo cosas arriesgadas.

P. *¿Te han ofrecido alguna vez la dirección artística de algún teatro público de España? ¿Por qué la rechazaste?*

R. Sí. Me la ofrecieron dos veces, la segunda ya estaba fuera, no iba aceptar quedarme aquí. Tenía residencia en Basilea y no la iba a cambiar. No iba a renunciar a trabajar por Europa, tanto por razones artísticas como por la curiosidad de ver exposiciones, de poder estar en una ciudad cultural como Basilea y, también, por lo económico. Además, no puedo mantener una constante vida social como los directores artísticos. En Europa, para dirigir un teatro no tienes que ser de un partido o estar

afiliado. En Madrid y Barcelona, los teatros que yo conozco, están muy marcados por la política. En el Teatro Arriaga no. Mi carrera le he realizado sin ayudas políticas.



Johannes-Passion (2018). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *En cuanto al Teatro Arriaga de Bilbao, desde hace un tiempo realizas pocas producciones en España, ¿qué te aporta el Arriaga para que sea una excepción?*

R. Me vinieron a buscar a Alemania. De ellos, un político muy preparado culturalmente. Acepté porque me dijeron que querían un modelo centroeuropeo, que mirara al norte de Europa. Me tocaron un poco la fibra. Bilbao es una ciudad muy familiar, con recuerdos de mi infancia. Finalmente, fue Brian McMaster, que me insistió mucho, el que me convenció. Mi agente no quería porque me decía que me iba a desgastar mucho con los viajes, aviones, etc.

Durante estos años de dirección artística en el Teatro Arriaga, he visto cosas que creo han ayudado a la ciudad sin bombo y platillo. Por ejemplo, *Johannes-Passion* y *War Requiem*. No hablo del público, sino de los que están trabajando, los artistas. La gente que trabaja allí es honesta, humilde y muy clara. De lo demás no entro. Tampoco va a ser eterno, se acabará como todo. El Arriaga es mi última parada en la península ibérica. Bueno, nunca se puede decir nunca jamás.

Proceso de trabajo

P. *¿Por qué sueles tener un ritmo de trabajo tan alto?*

R. Hasta ahora adoraba ensayar. En la sala de ensayos acostumbro a estar muy relajado. Tengo mucha curiosidad. Me gusta descubrir nuevos lenguajes, nuevas formas... No he dejado de viajar desde muy joven... Recuerdo una época que debido a mi ansiedad viajaba en tren por toda Europa, viajes de cuarenta y ocho horas... Quizás con el teatro encontré una forma de expresarme y de vivir... Es un exilio inconsciente. Mucha gente se cree que no hago teatro pero sigo haciendo teatro. Estoy trabajando para museos haciendo instalaciones, en abril de 2021 haré una para el Museo Guggenheim de Bilbao, *Los locos años veinte*.

P. *¿Por qué dices que «hasta ahora» adorabas ensayar?*

R. Desde que empecé a trabajar con quince o dieciséis años a repartir periódicos, nunca había parado tanto tiempo. Ahora por el Covid, es la primera vez en mi vida que he parado de ensayar. ¡Durante cuatro meses! Tengo miedo al comienzo de los ensayos, ¿cómo me voy a enfrentar a estos con la mascarilla?



War Requiem (2017). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *Centrándonos en el proceso de trabajo de tus espectáculos, ¿en base a qué eliges el texto teatral, la ópera u otras fuentes textuales y musicales?*

R. No es un proceso muy racional o demasiado elaborado. Me dejo llevar por mis intuiciones. Son decisiones subjetivas. Tengo temas que en mi vida son relevantes. Depende del autor, compositor... El amor, la violencia, el erotismo, el vacío, la mirada al abismo, el dolor, la muerte, la alegría..., la libertad creativa. ¡Caben tantas cosas en un pequeño poema o en un espectáculo!

No he hecho nunca algo de «encargo». Me han propuesto cosas y me he sentido cercano a ellas.

P. *¿Influyen tus circunstancias personales y el contexto social del momento para la elección?*

R. Como he dicho, mis decisiones están guiadas por la intuición y el gusto. Pero todavía no vivo aislado y mis circunstancias personales y el contexto social influyen en mi estado de ánimo. En mis puestas en escena aparece lo que siento y lo que veo.

P. *¿Cómo es el proceso de elaboración del texto dramatúrgico de tus espectáculos?*

R. En teatro y ópera es lo mismo. Tras decidir hacer un texto, realizo notas dispares y, a la vez, elaboro un trabajo profundo de investigación universitario centrado en el contexto de la pieza y la relación de esta con su periodo artístico. Todo ello para no quedarme en hacer una cosa nostálgica. Primero lo académico y luego lo intuitivo que viene de lo académico, sin la academia es muy difícil hacer las cosas. Como digo, a la vez hago un cuaderno con fotos, con cosas que se me vienen a la cabeza relacionadas con frases de autores o temas de actualidad. Elaboro mucho material muy libre y fluido. Después pienso, cómo eso me afecta a mí, hacia dónde me lleva, qué recuerdos tengo, qué voy a explicar con esto y cómo lo explico, si lo voy a dejar abierto y, en este caso, qué misterios voy a dejar. Entre lo académico e intuitivo, construyo el libreto, que es la adaptación textual.

P. *El texto dramatúrgico o libreto, como tú lo denominas, ¿se modifica durante los ensayos?*

R. Ya tengo mucha experiencia y el libreto no suele modificarse durante los ensayos. Pero luego, cada caso es diferente. En teatro depende, hago el libreto antes de los ensayos o lo pruebo con los actores, como en *Hamlet*. En *La vida es sueño* lo hice antes y luego se tradujo al inglés. A veces el libreto cambia en los ensayos para que fluya con los actores, para ver si les va a funcionar, pero no lo pruebo mucho tiempo de los ensayos. Normalmente no he tenido que cambiar muchas cosas. Cuando hago el libreto de una novela siempre lo acabo antes del trabajo con los actores y pienso a la vez en la escenografía. Por el contrario, la idea de la dramaturgia nunca cambia durante los ensayos. Puede cambiar la forma. Una misma cosa se puede explicar de tantas maneras...

P. *¿Qué opinión tienes de la intervención del texto fuente?*

R. Yo no cambio las palabras, cambio la intención y cómo decirlo y hacerlo.

No me atrevería a hablar en general de la intervención de un texto, hablaría de autores concretos. Por ejemplo, Valle-Inclán no necesita cambiar el lenguaje. No se trata de entender la lógica de las palabras sino de dejarte de llevar por lo sugestivo de las palabras. Lo primero procede de la tradición del siglo XIX de las puestas en escena de teatro y ópera que se olvidan del expresionismo y de las vanguardias históricas. Tampoco he cambiado el lenguaje con Wagner y eso que es un alemán inventado por él y con palabras que para los alemanes tienen unas connotaciones terroríficas.

P. *¿Por qué sueles colaborar con otros creadores en el proceso de elaboración del texto dramatúrgico?*

R. Porque siempre me ha gustado aprender.

P. *¿Qué criterios sueles utilizar en la elección del elenco de actores, músicos y cantantes?*

R. Normalmente no tengo ideas preconcebidas respecto a actores o cantantes. Nunca describo al director de casting cómo tiene que ser el físico o tipología de un actor o cantante. Me fijo en el talento, en la formación, en la energía... Después es un juego creativo entre dos.

P. *¿Por qué da la impresión de que sueles colaborar con un grupo estable de equipo artístico-técnico?*

R. No es cierto. Tengo dos o tres grupos estables, Rebecca Ringst y Susanne Gschwender en la escenografía, dos o tres figurinistas... Todos nos conocemos. No puedo solo dar yo, necesito 'input'. Me gusta trabajar en equipo, pero también hago muchas cosas solo. Eso depende de cómo me sienta.

P. *¿Cómo y cuándo transmites la idea del espectáculo a tu equipo artístico-técnico*?

R. Normalmente al principio tengo una idea o unas imágenes que transmito al equipo. A partir de ahí comienza un proceso muy enriquecedor que consiste en conectar las ideas con imágenes, películas, pintura, literatura, instalaciones, arquitectura, historia, noticias, máquinas... Es un proceso intenso y apasionante.

P. *En tus espectáculos de ópera, ¿cómo se desarrolla la relación con el director musical?*

R. Depende mucho del proyecto. Una buena relación con un director musical no solo se basa en conversaciones sobre la música y la escena. Tiene algo que ver con algo especial que ocurre cuando el cantante, el músico, el director musical y la escena caminan en la misma dirección. Es algo único. Pero como he dicho depende mucho del tipo de proyecto, si es una ópera contemporánea o de repertorio o una ópera de nueva creación... He tenido la fortuna de conocer a directores musicales con un gran conocimiento de la escena.

P. *En el proceso de los ensayos, ¿cómo son los primeros días de trabajo con los actores o cantantes?*

R. No me gusta hacer trabajo de mesa ni hablar mucho porque no me considero capacitado para estar hablando una semana. El primer día les explico mi propuesta y ya está. Necesitas una gran capacidad de síntesis para explicar en pocas frases una dramaturgia. Para pasar de lo abstracto a lo concreto. Les doy imágenes más que palabras porque no me gusta discutir mucho. Ellos vienen desde el primer día con el texto aprendido.



Ensayos de Obabakoak (2017). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *¿Sueles realizar indicaciones concretas de gestos, movimientos, intenciones vocales y gestuales?*

R. Casi nunca. A no ser que un movimiento físico individual o colectivo o una determinada nota o inflexión pueda conducir a una emoción. Entonces es como si colocaras una cámara delante del actor o el cantante y tiene que hacer un primer plano. O a veces cuando te basas en una pintura concreta: pienso cuando hemos reproducido una piedad renacentista, por ejemplo, en la ópera *Lear*. El actor, el cantante y el músico son partes creativas fundamentales de un espectáculo. Ellos tienen que encontrar su propia música interior.

P. *¿Cómo definirías entonces el clima de tus ensayos?*

R. Son ensayos relajados y tranquilos y a la vez se juega fuerte. Si pides mucha intensidad y concentración y poner la energía correcta ha de haber buena atmósfera. En los ensayos yo estoy muy tranquilo. No tengo miedo a hacer el ridículo. Es una oportunidad de hacer cosas hermosas, jugar, vivir otras vidas. Yo no soy Superman, sé más o menos lo que tengo que hacer antes de los ensayos y luego lo compartimos. Tengo mis miedos de la vida normal pero no en los ensayos. Es un espacio donde me encuentro muy bien. Por todo esto, los intérpretes pueden ser muy libres y llegar muy lejos en los ensayos. Ven que tengo una formación profunda sin hablar mucho. Me llevo muy bien con los actores, cantantes y músicos, aunque no me voy con ellos de vida social después. Ahora con el Covid, en los teatros donde trabajo recomiendan no reunirnos después.

P. *¿Cuándo introduces en los ensayos la escenografía, la iluminación, la indumentaria y la música?*

R. Desde el primer día de ensayos los actores o cantantes utilizan vestuario, que puede ir cambiando durante los ensayos, y una escenografía similar a la original. La música también está presente desde el primer día de ensayo. Las luces, por el contrario, nacen de la energía que se va generando en los ensayos.

P. *Tras todo este intenso proceso de trabajo para la creación de tus espectáculos, ¿qué es para ti estrenar un montaje? ¿Una liberación?*

R. Es un momento especial. Mucha energía, normalmente positiva. Curiosidad. Nuevas ideas de último momento..., risas nerviosas. La maleta preparada para volar por la mañana temprano. Caras que se te quedan grabadas. Algo único de ese momento.

Rasgos de su poética

P. *¿Qué piensas de la nueva censura creativa, de la autocensura?*

R. No pienso nunca en ello, porque yo no me autocensuro. Si lo pienso, me pongo triste por la gente joven. Hay que creer en ellos. Cada época

es diferente y hará cada uno lo que considere oportuno dentro de su contexto.

P. *Unos de tus temas recurrentes en tu poética son la violencia ejercida sobre la mujer y el conflicto entre el individuo y el colectivo. ¿A qué crees que pueda deberse?*

R. Al final te das cuenta que tiene mucho que ver con cosas que has heredado. Lo de la violencia en las mujeres se repite mucho en mis espectáculos aunque yo no sé por qué, porque yo soy una persona muy pacífica. Obedece a cosas que tú has heredado... por ejemplo, mi abuela sevillana, yo heredé esto pero no era consciente hasta que hace unos años me lo explicaron. Yo no sabía que había recibido malos tratos. En aquella época, en Sevilla en los años cuarenta o cincuenta, incluso la Guardia Civil no dejó que se acercara a mi abuela y los separaron. Algo muy desagradable. Pero yo he hecho espectáculos y yo no lo sabía porque yo me enteré muy tarde. Eso son mochilas que uno lleva y aparecen.



Erresuma / Kingdom / Reino (2022)
Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

Los conflictos del individuo con la sociedad, es normal en los artistas, bueno yo no sé si soy un artista o qué, es algo muy normal, muy español porque quien destaca mucho en España le cortan las piernas. Como dice Borges, el español es envidioso y cuando tiene que decir que una cosa es buena dice que es envidiable.

P. *¿Qué opinas que hay 'de español' en tus espectáculos? ¿Y 'de centroeuropeo'?*

R. De español, no sé, porque no me gusta el ajo... Yo no renuncio a mi cultura pero esta tiene tanto de Calderón como de Schopenhauer. Luego, por supuesto el castellano y el catalán, pienso en estas lenguas aunque cada vez las hablo peor. Ciertamente, ya no sé de dónde soy, las escribo bien por una cuestión de concentración pero no hablo ninguna lengua bien. He superado los problemas de identidad.

De centroeuropeo, estoy profundamente arraigado a la cultura europea. Esto es algo que puedo transmitir a las generaciones venideras... y además continúo aprendiendo. Vivo en Basilea, una ciudad con cuarenta museos llamada ciudad de la cultura. Me siento muy relajado en esta ciudad humanista. De Suiza he aprendido el diálogo, a ser más pragmático y menos ideológico. Por ejemplo, a que el nacionalismo, al final, es un camino sin salida y a que se debe estudiar la historia en su contexto no desde la perspectiva actual. Igualmente, mi formación anglosajona es muy fuerte, como dije, estuve bastantes años en el Festival Internacional de Edimburgo.

P. *Sobre el repertorio de tus espectáculos,* ¿qué texto dramático te gustaría añadir de los que aún no has realizado?

R. Tengo muchos en mente. Hay muchas cosas muy, muy buenas por hacer. Te podría hacer una lista interminable. Me gustaría mucho volver a Calderón, Valle-Inclán, nunca los he hecho en castellano, *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus y *Los cuentos de los bosques de Viena* de Ödön von Horváth.

P. *En tu trayectoria profesional has dirigido pocas comedias, llegando incluso a otorgarles un tono melancólico y existencial, ¿a qué piensas que se debe todo esto?*

R. Mi sentido del humor tiene mucho que ver con los hermanos Marx y con el humor negro español de los Jesuitas y de Buñuel. Con *La verbena de la Paloma*, por ejemplo, compuesta por el melancólico Bretón, la hice melancólica con el siguiente planteamiento: por una noche, el amor triunfa al dinero.

P. *Hace bastantes años que no realizas una zarzuela, ¿te gustaría repetir la experiencia con este género musical?*

R. Sí, pero fuera de España o en Bilbao. Me encanta la zarzuela, no todas pero sí muchas. El género chico es muy bueno.

P. *¿En qué medida tus influencias musicales y referentes culturales influyen en el tempo escénico y en la predilección por el uso del contraste de tus espectáculos hasta el punto de tratarse de rasgos clave en tu poética?*

R. Mi trabajo es muy musical, contrapunto, contra-ritmo, voy cambiando el tempo continuamente. Me sale muy natural. El contraste es la base de una dramaturgia, pertenece no solo a mí, está en toda la literatura española, en Bertolt Brecht, Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo*, etc. Supongo que el sentido del ritmo también, no lo sé, pueda tener algo que ver con mi sangre andaluza, me imagino que sí. Pertenece al barroco, a la cultura española pero conmigo el contraste es muy marcado y ya lo pienso, un color diferente... La vida está más cerca de esto que de algo continuado. Luego yo me siento muy atraído por el expresionismo español, Valle-Inclán y luego Buñuel son referentes muy fuertes. También la Semana Santa de Sevilla me ha influido mucho, de pequeño he ido mucho a ver a mi abuela. Es un gran espectáculo barroco. De mayor ya no he ido.

No me alimento de teatro ni de ópera, conviertes al teatro en algo muy realista, un cliché naturalista del siglo XIX, no digo que esté mal, sino que así ignoras todo el comienzo del siglo XX. A mí me influye la pintura de cualquier periodo histórico. De hecho, mi primera impresión artística muy fuerte se dio cuando mis padres me llevaron a la cueva de Altamira. Soñé durante algunos días con los animales y la oscuridad... Ahora, incluso estoy suscrito a una revista de pintura rupestre.

P. *Desde las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, se han utilizado las proyecciones en la escena, ¿qué sentido dramatúrgico tiene en tus espectáculos este uso de las proyecciones que reproducen la imagen de lo que sucede sobre el escenario?*

R. No lo he hecho muchas veces, lo parece pero no es así. Se trata de un elemento más, con sentido narrativo pero no ilustrativo. Esto ya se utilizaba en las técnicas cinematográficas en los años 20 en Alemania, ligado al expresionismo. En *L'incoronazione di Poppea* asemejaba la vida como un selfi. En *Obabakoak*, las proyecciones pintaban recuerdos que se distorsionaban. En *Die Soldaten*, reflejaban diferentes ángulos de la instalación y mostraban la cara de una niña que era la protagonista.



Erresuma / *Kingdom* / *Reino* (2022). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

Recepción de sus espectáculos

P. *¿Te importa la opinión del público y de la crítica?*

R. No lo sé.

P. *¿Deseas que el receptor de tus espectáculos reaccione de alguna manera ante lo que ve, que reflexione o que actúe hacia alguna dirección*?

R. No, yo hago lo que siento con el equipo, aunque yo decido al final. Me da mucha libertad no pensar en el receptor. Sí pienso en el contraste. Pienso que el teatro y la ópera deben tener más de poesía y que el debate debe venir después, pero provocado por el contraste. Los espectáculos están llenos de respeto para que luego tú interpretes lo que desees. No hace falta decir lo que está claro. Mi teatro es abierto, como una obra de arte.

P. *¿Puede el arte cambiar la vida?*

R. He conocido a personas que la música les ha salvado la vida... La literatura ha cambiado a generaciones de estudiantes. Adan Kovacsics, mi primer mentor, me dijo que «el arte te alarga un poquito más la vida». Me pregunto de vez en cuando: ¿qué formas adaptará el arte en la era digital?, ¿continuará la humanidad manifestándose a través del arte?...

Notas

[1] Por orden cronológico las fechas de las entrevistas son las siguientes: 22 de marzo de 2012, 30 de septiembre de 2020, 19 de octubre de 2020 y 14 de febrero de 2021. De la primera de ellas solo se han extraído algunos fragmentos. Para poder consultarla en su totalidad de debe acudir a la monografía dedicada al director de escena, *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*, publicada en 2018 por la editorial Fundamentos (pp. 207-215).

IV ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE TEORÍA PRÁCTICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

El pasado mes de septiembre se ha podido disfrutar de este conveniente encuentro de Maestras y Maestros de Grupos de Teatro en la RESAD. Se ha hecho posible a través de la labor en la investigación y creación contemporánea que la Compañía Residui Teatro viene realizando desde hace dos décadas entre distintos lugares del mundo, entre Europa y Latinoamérica.

Residui Teatro tiene su lugar de trabajo en Madrid desde hace más de una década, en su Centro de Artesanía de las Artes Escénicas en la infinita calle teatral del centro de Madrid, Calle Ercilla, que acoge a otros cuatro proyectos más dentro de nuestra actividad teatral contemporánea.

Residui Teatro conforma un proyecto a nivel internacional denominado «Territorios Teatrales Transitables», y que desde hace algo más de un lustro viene desarrollando una labor sumamente necesaria en poner en contacto a distintos Grupos de Teatro, proyectos de investigación y maestras y maestros que se vinculan al territorio teatral del Tercer Teatro, denominado así por el gran Maestro, Eugenio Barba.

«Territorios Teatrales Transitables» se ha vinculado por segunda vez al espacio educativo y de investigación de la RESAD. En ambas ocasiones, además de las prestigiosas presencias de maestros y maestras dentro de esta corriente de teatralidad contemporánea, ha podido acoger a la figura prestigiosa y la excelencia de Eugenio Barba. Asimismo, en esta ocasión, han participado en diferentes ponencias y propuestas escénicas los siguientes maestros y maestras: Caterina Scotti y Alessandro Rigoletti de Teatro Tascabile de Bérgamo en Italia, Ricardo Iniesta de Atalaya Teatro en España, Luis Ibar de Cartaphilus Teatro de México, Armando Punzo de Teatro la Fortaleza de Italia, Horacio Czertok de

Teatro Núcleo de Italia-Argentina, Julia Varley de Odin Teatret en Dinamarca, Viviana Bovino de Residui Teatro junto a Gregorio Amicuci Director de este encuentro y compañero de Viviana Bobino en la labor de Residui Teatro.

Se llevaron a cabo sendas sesiones los días 16 y 19 de septiembre en la Sala Federico García Lorca y Valleinclán, respectivamente. La sesión del viernes 16 ocupó la presencia de Caterina Scotti y Alessandro Rigoletti para explicar y exponer la labor de más de 40 años de trayectoria de su compañía Teatro Tascabile de Bérgamo. Un singular recorrido apostando cómo una labor artística y humana se vertebra dentro la vida social de su ciudad, para luego expandir esta labor, constante y permanente, a su nación y otras funciones fuera de sus fronteras. Posteriormente, Horacia Czertok enarboló una conferencia para hablar de la integridad y trabajo artístico en la diáspora de una compañía en una referente circunstancia nómada, pero no por ello falta de integridad y función artística consumada. Ambas apuestas atendieron plenamente la actitud ética y combativa, así como el propósito estilístico e ideológico de un Grupo de Teatro. Esta función tan considerada en la historia del teatro a veces no está reconocida en toda su intensa y conveniente labor, y ha sido la mirada comprometida de tanto este encuentro como el del lunes 19 la que ocupó sustancialmente la esencia de las ponencias, rigurosas, certeras y comprometidas con el arte del teatro y la sociedad.

También el viernes 16 pudimos contemplar la excelencia del trabajo artístico y estético de Residui Teatro. Mostró el montaje unipersonal «Penélope» dirigido por Gregorio Amicuci y realizado por la fantástica presencia artística de Viviana Bobino, mostrando una mirada crítica y contemporánea del mito griego: la mujer que en la espera decide tomar consciencia de su función y denuncia su insatisfacción ante el rol que se le ha establecido. La semblanza estética del espectáculo se puede apreciar dentro de esos grandes trabajos que otras artistas de esta labor ingente de los Grupos de Teatro dentro del Tercer Teatro hayan podido realizar. Genialidades, como esta «Penélope» a cargo de Viviana Bobino, se puede aunar a los de esas grandes damas de la escena del Tercer Teatro, como Teresa Ralli, Iben Rasmussen, Roberta Carreri, o la misma Caterina Scotti, y tantas otras tantas presencias magnánimas de actrices que pueblan esta corriente artística y estética, que tanta labor han abierto y establecido en el territorio de la escena contemporánea desde hace más de medio siglo.

Para concluir, el lunes 19 contamos la presencia de todos esos maestras y maestros antes citados en distintas ponencias sucintas, pero muy acertadas, sobre por qué se hace necesaria la labor artística de los Grupos de Teatro en el contexto de las artes escénicas. Voces y vidas que fueron desgranando cada una de sus vicisitudes y perspectivas para el público asistente, sabiendo el rigor y la necesidad de sus labores y la intrínseca y difícil tarea que conlleva. Fantástica apuesta para el crecimiento a futuro de nuevos artistas de la escena que supone el alumnado de la RESAD, así como el grupo de estudio e investigación de los inscritos en la actividad que se desarrollo durante varios días en otras sedes escénicas y pedagógicas del municipio madrileño.

Y como conclusión a este relato, siempre, la inestimable voz, cargada de fuerza y vida, en sus palabras, «apurado», viviendo siempre en la premura por no dejar de hacer y atender todo lo que se hace indispensable para el avance del teatro en la sociedad, el gran maestro vivo, Eugenio Barba. Su elocuencia y lucidez son signo de su entereza, aun con su vital situación octogenaria, aún resonaba su sencilla figura con esa voz meliflua y atiplada, pero determinante en el eco de la sala Valleinclán. Sus resonancias aún perduraban de esa otra clase magistral junto a Julia Varley hacía unos pocos años, y restalló una vez más con la rotundidad de su conveniente discurso. Sencillas palabras para significar la vida entregada al teatro, una vida efímera, pero constante, una intención permanente frente a la fugacidad, y como bien dijo, debo continuar, tras este breve mensaje, porque vivo «apurado» ante lo que todavía queda por hacer. Todas y cada una de las docencias y vivencias magistrales han sido una enseñanza vital permanente, a quienes hemos compartido su legado, y lo vivimos como una forma más dentro de nuestra labor artística y pedagógica, para mentar en la memoria viva del teatro hoy día a esta personalidad que ha hecho unión y puentes entre la teatralidad mundial a lo largo de la historia reciente y por ende de los ancestros que pueblan nuestra arte y nuestras vidas.

Gracias a Eugenio por tanto saber compartido y vertido al mundo de la teatralidad. Gracias a Gregorio por hacer posible que toda la vida y el teatro sean una comunión permanente de intercambios y análisis para el crecimiento de las artes escénicas. Gracias a todos y todas los maestros y maestras que han posibilitado avanzar en este proceloso mundo del teatro, y por supuesto a todo el equipo que ha hecho posible desde la RESAD, Departamento de Movimiento, Tomás Repila, como Jefe

actual, así como al equipo directivo y profesores vinculados y profesionales del PAS, por acoger una vez más, esperando que sea un paso hacia una siguiente, a este caudal de pensamiento vital para el teatro y la escena, para que la convivencia pedagógica de nuestra escuela desde todo el ámbito educativo que lo compone posibilite una amplia gama de maneras y propósitos para crecer en el arte escénico y la teatralidad.

Un abrazo desde mi parte, por haber sido un cuerpo más en toda esta corriente de vida y participación...

David Ojeda Abolafia

EL SIGLO DE ORO VISTO POR MUJERES DE HOY
Una crónica del Encuentro Otras miradas
Festival de teatro Clásicos en Alcalá 2022

El festival Iberoamericano del Siglo de Oro se celebra en Alcalá de Henares dentro del programa Clásicos en Alcalá, dirigido por Mariano de Paco. Amaranta Osorio ha organizado una jornada celebrada el 20 de junio en torno a los diversos trabajos que mujeres como Laila Ripoll, Natalia Menéndez, Marifé Santiago, Yolanda Pallín, Emma Div, Ana Zamora, Ana Contreras, Carolina Calema o Ainhoa Amestoy han aportado a la escena actual a través de sus experiencias.

El siglo de oro fue en realidad un período más extenso en la historia artística, literaria y teatral en España; es decir que su desarrollo duró más de un siglo, si bien se inicia en una fecha de enormes connotaciones. 1492, como señala Marifé Santiago Bolaños[1], marca el inicio de la construcción del país que conocemos como España. Tres hitos suceden en este año que marcan los aspectos más destacados en la narrativa de construcción de España. Son, en primer lugar, la lengua común que nos comunica, el castellano y la gramática de Nebrija, que además será la primera gramática de una lengua vulgar que se imprime en Europa. En segundo lugar, la geografía, que constituye un segundo aspecto porque la llegada a América desborda el territorio hasta entonces conocido, ampliando el espacio físico y simbólico, y en donde un tercer elemento, la religión, va a ser el elemento unificador, una vez expulsados de España a los judíos y árabes, cuyo decreto de expulsión es de este año.

El saber situado[2] acerca de la presencia de las mujeres en el Siglo de Oro indica que había muchas artistas y creadoras, pero que se han quedado fuera del relato cultural, invisibilizadas por el canon cultural y teatral patriarcal. Marifé Santiago sostiene que «había muchas mujeres cumpliendo el objetivo que habría dado lugar a que sus nombres se hubieran escrito con letras de oro en el Siglo de Oro como decimos

con naturalidad Lope, Calderón, Tirso o Cervantes». Los tres grandes pilares del mundo grecolatino, la filosofía, el teatro y la democracia, son fundamentales para entender la construcción del honor. El honor se construye de forma semejante y es en el teatro donde se podrá contar y contar-nos todo aquello que no se podía en los libros (recordemos que la mitad de la población era analfabeta) y resto de espacios culturales oficiales.

Sostiene Bolaños que otra de las razones por las que no han integrado el canon teatral más mujeres está relacionado con el honor. Esas mujeres poderosas que aparecen en el Siglo de Oro, que suben a escena y buscan restituir el honor de sus familias porque han perdido su honra, suelen tener un final cerrado. Si una mujer ha perdido su honra es ella la que tiene la obligación de restituir el honor de la familia; se tendrá que casar con su maltratador, violador o captor. Merece la pena revisar a qué llamamos mujeres poderosas, nos sugiere Bolaños: «muchos personajes femeninos tienen mucha voz sobre la escena, pero el *final de fiesta* consiste en que deben casarse por honor».

En los márgenes de ese relato oficial de la España cultural está por ejemplo la filósofa y científica Olivia Sabuco, que forma parte del espacio de los conventos como lugares para el estudio, la formación intelectual y la libertad creativa. En España el convento se convierte en el lugar donde están las mujeres cuya familia tiene que guardar la honra para que sean una buena moneda de cambio a la hora de concertar matrimonios que permitan alianzas económicas, y también están, tanto aquellas mujeres que han perdido su honra y se encuentran expurgando su culpa, como las que eligen el convento para no reproducir el esquema social y familiar que marcan las reglas sociales de la época. En los conventos vivieron mujeres como Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz o Marcela de San Félix (hija de Lope). Marifé Santiago concluye que la Generación del 27 se encuentra inscrita en la Edad de plata de las letras españolas, y la poesía y escritura dramática de esta generación está atravesada por la ebullición de la modernidad que bebe del Siglo de Oro.

El Siglo de Oro, uno de los más grandes homenajes al teatro

La carrera de la actriz, directora y gestora cultural Natalia Menéndez está íntimamente conectada con el teatro en verso. Para ella los clásicos fueron muy atrevidos y esto lo dice desde un conocimiento que viene de la experiencia más temprana. En su infancia estaban Quevedo y Góngora porque su padre, el actor Juanjo Menéndez los recitaba en casa. Así descubrió que eso se llamaba Siglo de Oro y que «*había más gente*» que fue llegando a su vida. En la RESAD tuvo de maestra a Josefina García Aráez que escribió el manual *Teatro y Verso* (Fundamentos), que sabía cómo motivar con el verso y a la que pidió tomar clases particulares. Fue entonces cuando se dio cuenta de que parte de su carrera como actriz iba a estar unida al verso. Eduardo Vasco, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, le ofreció a dirigir una obra del repertorio del Siglo de Oro y leyendo se encontró con *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, estrenada en 2007. Es esta una obra llena de apartes en los tres ámbitos desde el punto de vista actoral (consigo mismo/a, con el otro/la otra y con el público) lo que la hacía muy interesante desde el punto de vista de Menéndez. Además, estaba el tema del feminicidio -llamado antes celos, y el abuso del poder, en un viaje, el de un personaje protagonista como es Camila, que expresa lo bien que el autor conocía a la mujer. Antes, había trabajado como actriz con Miguel Narros en *La discreta enamorada* y con Gerardo Malla en *El desdén con el desdén*.

Dirigir el Festival Internacional de teatro clásico de Almagro le hizo hacerse preguntas como por qué Tirso de Molina es uno de los tres supuestos magníficos autores, pero poco representado. Ello le llevó a investigar en su obra dramática y sobre todo a las mujeres de una enorme originalidad. En 2020 dirige para la CNTC *El vergonzoso en palacio* en versión de Yolanda Pallín. Además de su interés en los temas de la vergüenza y el narcisismo, dirigir la obra le permite trazar unos dibujos de personajes femeninos cercanos, según ella, a los dibujos animados, a los cómics y a los vídeo juegos. Su dirección de la zarzuela *La villana*, basada en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, también supuso una ocasión de entrar en otro código, ahora la música, para contar otra historia de abuso de poder, una historia en la que el villano se enfrenta al poderoso en aras de su dignidad. En octubre de 2021 dirigió *La vida es sueño* de Calderón en Moscú, en la traducción de Natalia Van Hanen que además incorporaba fragmentos de otros autores. Al tener

doble reparto tuvo la oportunidad de plantear un Clarín masculino y otro femenino, y probar. El teatro clásico te escupe lo que no quiere, es como un niño. Explica, «cuando los actores me preguntan cómo interpretar a los clásicos, yo les digo, el niño pasa de la risa al llanto, a querer comer, a subirse al trampolín y no hay puentes». Natalia Menéndez dijo que cuanto más conoces el Siglo de Oro más te enamoras, porque como sostiene, es un gran homenaje al teatro donde todo es juego.

Influencia de Josefina Aráez en Laila Ripoll

Por su parte, Laila Ripoll, actriz, dramaturga y directora de escena, coincidió en alabar el enorme talento pedagógico para enseñar el verso de Josefina Aráez en la RESAD: «*Josefina era la facilidad, la pasión y la belleza*». Para ella hubo un antes y un después, sobre todo, su trabajo con *La Numancia* de Cervantes, en la que se basó la escritura de su primera obra, *La ciudad sitiada* (1996). Desde entonces, Josefina formó parte de la vida de Laila: es la asesora de verso en el montaje de 4º en la RESAD *El infamado,* de Juan de la Cueva y es maestra de verso en la escuela de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (lo que es ahora la Joven) en donde representará *El jardín de Falerina* de Calderón, con dirección de Guillermo Heras. A partir de entonces se generó un vínculo por el que Josefina asistía a todos los estrenos de Micomicón, «*íbamos a merendar a su casa, veíamos libros, no daba un paso sin consultar a Josefina y se convirtió en alguien imprescindible en mi vida*». Y María Jesús Valdés, otra influencia importante en el conocimiento del verso, que apartada tantos años de la escena, lo primero que hacía cuando daba clases era descalzarse «*y se hacía unos carrerones enorme en las medias porque se subía al escenario y la veías como una niña pequeña, jugando con nosotros*». Era una manera de entender la vida, el teatro y el oficio que se nos quedó para siempre dentro.

Toda esta experiencia en la que también influyó trabajar con Francisco Nieva en la escenografía de *La cortesía de España* de Lope de Vega, a partir de un cuadro de Monet, en un montaje dirigido por Juanjo Granda, forma un saber hacer que Laila siempre comienza por la escucha sensorial de los aspectos sonoros y plásticos que le suscita la obra. «*Cuando me pongo delante de un clásico, lo veo en colores y lo escucho en sonidos; lo primero que hago es hacerme una playlist y buscar una paleta de colores*».

Micomicón y los clásicos

Al terminar la escuela y con las ganas de hacer más, se crea Micomicón[3]: «*Abrimos al azar El Quijote, primero salió el vocablo que (no íbamos a llamarnos así), así que volvimos a abrir el libro y salió Micomic*[4]». Su idea era el abordar los clásicos desde un punto de vista más contemporáneo. Abordan *Los melidres de Belisa* de Lope de Vega, con versión y dirección de Susana Cantero y luego, *El acero de Madrid*. «*Mi socio José Luis Patiño me dijo ¿por qué no lo diriges tú?, yo me asusté pero dije ¿quién dijo miedo?, así pasé de la interpretación a la dirección de escena, hice la versión y lo dirigí*.» Después vendrían *El bastardo Mudarra*, *La dama boba*, *Los cabellos de Absalón*, *Jocoserias*, un espectáculo sobre entremeses, tres versiones de *Fuenteovejuna*. En 1996 reciben la propuesta del Ministerio de Cultura para realizar una serie de talleres sobre teatro clásico español en El Salvador y Honduras, a lo largo de tres meses, a lo que suman la gira de *El bastardo Mudarra* y un texto de Sanchis Sinisterra, desde Panamá hasta Guatemala. «*Esa experiencia me cambia la vida, me da la vuelta como un calcetín*», explica. Fue descubrir la vigencia de estos textos en otros contextos, cómo temas y sucesos resonaban en las personas que asistían a los talleres; cómo, por ejemplo, el ultraje violento que sufre hija de *El alcalde de Zalamea*, lo han sufrido actrices asistentes o en *Fuenteovejuna*, exactamente lo mismo, cuenta Ripoll. El último día de muestra de los trabajos no llegó uno de los jóvenes que hacía unas escenas de *El caballero de Olmedo*, un amigo contaría que no podía venir porque estaba buscando a su hermana que había llevado a sus hijos (sobrinos del chico) a ahogarlos al mar, y él andaba buscando a su hermana para matarla. Todo esto lo contaban desde la plena naturalidad de vivir aquello. En un festival de Susichoto (El Salvador), en una antigua casa colonial en ruinas por la guerra civil, nos invitaron a hacer algo teatral y José Luis Patiño, Santigo Nogales, Mariano Llorente y yo hicimos un recital de poesía del Siglo de Oro, *Ande yo caliente, de amor y humor en el Siglo de Oro*. Alrededor estaban sentados en los bancos indígenas y mestizos, mujeres que daban de mamar a sus hijos, «yo nunca había sentido una energía como aquella, fue una comunión tal que aquello me cambió mi manera de ver los clásicos y el teatro para siempre», explica.

En el transcurso de la escena que hacían de *La Numancia*, en la que la madre inmola a sus hijos para no pasen hambre y no sean convertidos en esclavos ante la entrada inminente de los romanos en la ciudad, aquellas

otras madres reales dando que mamar a sus hijos, empezaron a llorar, todo el mundo lloraba.

La vuelta de aquel viaje por Centroamérica, con las guerras civiles en El Salvador y Guatemala tan presentes, coincide así mismo con el inicio de la guerra de los Balcanes y despierta en Laila los recuerdos de la Guerra Civil que sus abuelas, una en Madrid, la otra en Alicante, le habían contado. «*Me di cuenta de que yo y la gente de mi generación teníamos una familiaridad con el horror, una cicatriz muy gorda con la guerra, la posguerra y la represión*», que da paso a la escritura de *La ciudad sitiada*, una reinterpretación de *La Numancia* de Cervantes, con la que Micomicón volverá a El Salvador, Nicaragua, al festival de Manizales en Colombia y Venezuela. Pronto veremos su dirección de *Mañanas de abril y mayo*, la comedia de Calderón, en versión de Carolina África, en el teatro Fernando Fernán Gómez.

Miradas consolidadas

Ana Zamora dirige Nao d´Amores[5], creada en la ciudad de Segovia, «una especie de filial de Noviembre Teatro, apadrinada, por Yolanda Pallín y Eduardo Vasco» que lleva a escena obras del teatro tardo medieval, renacentista y pre barroco. Se trata de una compañía de repertorio consolidada con veintiún años de trayectoria. Zamora se encarga de explicar cómo las elecciones y decisiones acerca de los materiales y la forma de llevarlos a la escena, ha condicionado el que las mujeres ocupen un espacio central en su estética. *El auto de la Sibila Casandra* (2003) de Gil Vicente, escrito en 1562, es el segundo espectáculo de la compañía y que nace en paralelo a *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega, con dirección de Eduardo Vasco, con el mismo elenco. Ana Zamora lo define como «*una joya, no del teatro pre barroco, sino del teatro*», considerada la primera obra feminista del teatro peninsular en la que un personaje femenino sale a escena a reivindicar su propio destino. La pastora Casandra dice que no se quiere casar ante el ofrecimiento del pastor Salomón, articulando una serie de ideas de enorme modernidad para la época, como expresa en esta canción:

Dizen quo me case yo:
no quiero marido, no.

Más quiero bivir segura
‹n esta sierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dizen que me case yo:
no quiero marido, no.
Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dio -
Dizen que me case yo:
no quiero marido, no.
No será ni es nacido
tal para ser mi marido;
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la so,
dizen que me case yo:
no quiero marido, no.

El Misterio del cristo de los Gascones (2007) es emblemático en la trayectoria de Nao d´Amores y se sigue representando, abriendo la Semana Santa segoviana en la iglesia de San Justo. Ana Zamora partió del cristo articulado románico existente en esta iglesia, en torno al que se celebraba una ceremonia litúrgica en tiempos medievales a cargo de la cofradía de gascones. El espectáculo recrea libremente aquella liturgia, centrada ahora en los *plantus mariae* o lamentaciones al pie de la cruz de la virgen procedentes de los apócrifos. El foco no está en el cristo sino en la virgen como corifeo, que quiere evitar el final trágico del hijo entre un dios y una humana, que acepta el destino trágico que le es encomendado, a su pesar. Cuenta Zamora la experiencia de esta representación en Cali (Colombia), cuando doscientes mujeres bajaron de las lomas a ver teatro, probablemente por primera vez en su vida, y se encontraron con estos lamentos de una madre que tanto les resonaban ante su propia realidad de hijos, padres y maridos desaparecidos y con la que se identificaban plenamente.

En *Europa* (2017), basada en *El discurso de Europa* escrito en 1543 por el humanista y médico Andrés Laguna, traducido del latín y estrenado en colaboración con el festival de Alcalá, observamos el potencial

dramático de los discursos. El protagonista del discurso interpretado por el actor Juan Meseguer y que defiende la unidad de Europa, se transmuta en mujer. *Nise, la tragedia de Inés de Castro* (2019) es la adaptación de los textos de Jerónimo de Bermúdez, *Nise Lastimosa* y *Nise Laureada*. En la versión de Ana Zamora llama la atención la perspectiva compleja de Inés de Castro «*alejada de la idea de la Julieta portuguesa a la que estamos acostumbrados*», con una construcción mucho más política. En la tradición del teatro conectado con la Comedia del Arte, Nao d´Amores ha llevado a escena *El retablillo de Don Cristobal* (2021), una obra que parte de toda una tradición de teatro popular y donde la mujer está en el centro del imaginario lorquiano.

Llegamos a la *Numancia* de Cervantes, un espectáculo estrenado en esta edición del festival, donde destaca la transmutación de lo masculino a lo femenino en las mujeres que marcan el momento de inflexión de lo que va a pasar con los numantinos. Las imágenes plásticas como el coro de mujeres beben del pintor Zuloaga: «esas mujeres son las brujas de San Millán de Segovia y de alguna forma, son los numantinos convertidos en sus propias mujeres», explica Zamora.

La dramaturga Yolanda Pallín es una de las firmas de adaptaciones de obras del Siglo de Oro más importantes en el teatro contemporáneo. Ha realizado las versiones de *No son todos ruiseñores* de Lope de Vega, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega, *La entretenida* de Cervantes, *Noche de reyes* de Shakespeare, *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, *Entre bobos anda del juego* de Rojas Zorilla, dirigidas todas ellas por Eduardo Vasco; y *El vergonzoso en Palacio de Tirso de Molina*, con dirección de Natalia Menéndez. Sabe de lo que hablar cuando señala: «*soy la que tiene la osadía de meter la mano en los sacrosantos textos de los autores del Siglo de Oro*»; intervenir los textos clásicos supone también el derecho a cuestionar verdades absolutas. Desde su experiencia, recuerda algunos momentos fundacionales que han definido su dedicación al oficio y a esta especialidad de las adaptación o versión teatral; y como niña del Puente de Vallecas que ha sido, «*la perspectiva de género y la perspectiva de clase están íntimamente relacionadas*».

A los Estudios 1 en TVE asoció el primer recuerdo sobre el sentido de la adaptación. Se trataba de dos escenas diferentes de la misma escena original de la obra shakespeariana *Romeo y Julieta*, la escena del balcón: «*una montada canónicamente (vestimenta, escenografía, etc) y la otra, en la que los personajes van con zapatillas deportivas, Julieta con un can can, tipo años*

50 y con un manejo de los cuerpos diferentes». El segundo vendrá de ver *Trono de sangre* de Kurosawa, basada en *Macbeth.* Se da cuenta de que los clásicos no suponen una verdad absoluta y que se puede hacer un teatro vivo de ellos, en otros contextos. Luego llegarán aquellas pequeñas obras que hacía con sus amigas, a partir de chistes y de gags físicos humorísticos, que desde la perspectiva actual, están relacionadas con los *canovaccios* y los *lazzis* de la Comedia del Arte que contienen la mayor parte de las comedias de enredo del Siglo de Oro. Otro de sus recuerdos proviene de su deseo que actuar en la misa del colegio -de monjas- dramatizando alguna escena religiosa; pues la Pallín hizo de María Magdalena que lavaba los pies de Jesús (una compañera) con sus cabellos... «*me desmelené, literalmente*» y claro, aquello fue breve (una representación), ante la censura de las monjas. En otro recuerdo, su padre ferroviario le leía todas las noches una versión escolar de Aguilar de *El Quijote*, que conserva en su casa como un tesoro. Y un planteamiento de examen maravilloso. Su profesora Elena Catena, en la facultad de filología, que les pidió «*contadme una novela de María de Zayas para que quien la lea, tenga muchas ganas de ir corriendo a leerla*».

Todo ello constituye un bagaje que la lleva a entender a los clásicos desde una visión personal. Al terminar los estudios de filología y de dramaturgia en la RESAD, estrena junto a Vasco una adaptación para la escena de El Quijote que se estrena en Alcalá. Vendrá luego el *canovaccio El falso príncipe*, cuya escritura provenía de las improvisaciones con los actores (con Fernando Sendino, sobre todo) y una escena en la que introducían cosas de la actualidad del pueblo donde representaban. En esta obra hice algunos cambios: «*había una chica vestida de niño, porque había sufrido desde muy pequeña un ataque al barco en el que viajaba y para evitar un abuso o violación, la habían hecho pasar por chico. Y había un chico que iba a ser su pareja, al que habían vestido de chica porque solo podía haber un heredero varón en ese reino*». Estamos ante la trama que Shakesperare titulará *Noche de reyes*.

Trabajar con textos del pasado para hablar del presente es algo que ya los griegos hacían y «*los clásicos del Siglo de Oro son máquinas en reciclar todo tipo de materiales para las necesidades de su tiempo*», explica Pallín, añadiendo que «*el trabajo con esos textos es una forma de empoderamiento*», porque «*si hay relatos intocables no podemos cambiar el orden de las cosas*». Termina explicando dos tipos de intervenciones en los textos. Unas, para acercar el texto al receptor para que lo entienda; no solo desde el punto de vista de las palabras, sino también de las acciones, espacios y mundos

conceptuales. Señala Pallín que «con esta actualización debemos tener cuidado porque puede ser más o menos epidérmica». Otras, deconstructivas, «*tiene que ver con mirar los textos al bies, con leer entre líneas*». Y siempre respetando el verso, porque el verso siempre es la música que crea comunidad, como dice Pallín, «*que nos entona, te entonas con el de al lado de forma no racional*».

Ana Contreras por su parte, traza el dibujo de un mapa en el que está presente sus estudios de las místicas. Participó en el dramaturgismo y dirección de *Mujeres ejemplares. El coloquio de las perras,* un encargo a Beatriz Santiago para celebrar las jornadas cervantinas, con la intervención de las asociaciones de Mujeres amas de casa de Alcalá y de Antiguas alumnas de la Escuela de Adultos. La primera intervención opera en el título, que cambia el significado de porqué pueden hablar o no pueden hablar si son perras o perros los personajes, y además se introducen relatos autobiográficos de las mujeres que intervienen, como si fueran los relatos de las mujeres cervantinas encerradas y enclaustradas. El espectáculo incluía una parte de teatro foro, «*se montó un escándalo tremendo porque había mujeres entre el público que decían, a mí me ha pasado lo mismo*», cuenta Contreras. Había maridos que se llevaban a sus mujeres tirando del brazo fuera del Corral de Comedias de Alcalá, añade. Aprendió que el relato femenino es escandaloso: «*no nos escandaliza oír hablar o ver en escena, una y otra vez, feminicidios y violaciones, pero contar el relato desde el punto de vista femenino, contar la sexualidad y el placer o una violación desde el punto de vista femenino es un escándalo*». A partir de los ejercicios que elabora para la creación contemporánea con Beatriz Santiago en el laboratorio de *La lavadora,* a través de la vía mística para el autoconocimiento estético, se creó el espectáculo *Las siete moradas*. Su entreno se inserta en el teatro comunitario realizado en el huerto popular de Manoteras y de nuevo llega el escándalo, las mujeres cuentan a los espectadores sus experiencias, desde cómo una señora se liga a un chico y lo lleva a un motel a pasar la noche, a cómo una mujer se deleita con el descubrimiento del placer lésbico.

El encargo de Carlos Aladro, director de Clásicos de Alcalá para montar *Santa Juana de la Cruz* en la edición de 2017, entronca con la investigación de la trilogía de la Santa Juana de Tirso de Molina, que Contreras se encuentra realizando. Juana de la Cruz es una mística castellana que hacía teatro a finales del siglo XV, que escribió su autobiografía «*y lo que hace Tirso es ponerla en verso, hace una dramaturgia a partir del*

texto original de Santa Juana». Ana Contreras recoge en su *Libro de lumbres*[6] reflexiones acerca de la estética y la espiritualidad, cómo se construye la teología mística tardomedieval. De esa representación y todo el interés que suscita, nace el proyecto del festival Místicas, que tomó algunos conventos de Madrid como espacios teatrales y que revela y pone en valor el trabajo teatral o de escritura literaria de las mujeres místicas que habían vivido en conventos o beaterios.

La investigación de Contreras sobre las comedias de magia en el siglo XVIII[7] explica por qué es un período teatral del que sabemos poco y lo relaciona desde el punto de vista femenino, con el teatro barroco. El canon ideológico de la época excluyó muchas expresiones artísticas de mujeres que en las obras teatrales, zarzuelas y dramas armónicas, serán protagonistas después de casarse, explica Ana, «*encontramos mujeres madres, mujeres que van a la batalla, mujeres que son sabias; en el teatro del Siglo de Oro la historia de las mujeres termina cuando se van a casar, aquí no, aquí son protagonistas después*», concluye.

El Siglo de Oro iberoamericano

«*El teatro del Siglo de Oro es de todos, desde Lima hasta Sevilla*», señala Lucía Beviá, moderadora de la mesa con Carolina Calema (Argentina), Emma Dib (México) y la española Ainhoa Amestoy.

La presentación de la actriz y directora de escena Emma Dib, programada en el festival con su dirección escénica de la obra de Juan Ruiz de Alarcón, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, consistió en la lectura de una carta a Sor Juana Inés de la Cruz. Ante la pregunta ¿cómo aproximarse a los clásicos del Siglo de Oro?, lanzada a una cómplice Juana Inés de la Cruz (podríamos verla como un *alter ego* de la propia Emma Dib en un juego de espejos barroco), sostiene que «*sin estudio detallado no es posible; sin imaginación e inteligencia, tampoco, puesto que van de la mano en el teatro; sin apelar a la percepción sensorial quedaríamos cojos; sin jugar, caeríamos en una solemnidad insoportable; y sin tener algo que decir, sería un despropósito*». Además Dib le cuenta cómo ve en la adaptación de los textos la herramienta para transformar algunos elementos misóginos y reformular propuestas. Como ejemplo, cabe observar su planteamiento escénico de la obra de Ruíz de Alarcón con final distinto a el propuesto

por el autor, que revalora la figura femenina en el contexto actual y pone énfasis en la inclusión y la igualdad de género.

Carolina Calema planteó su admiración por el teatro clásico, porque combina una enorme cantidad de elementos diversos destacando el trabajo físico de influencia de la Comedia del arte, el clown y los bufones y la palabra en verso. Un teatro que cuenta con dramaturgas como María de Zayas, Ana Caro de Mallén o Sor Juana Inés de la Cruz, mujeres muy reconocidas en su época pero de las que sabemos poco, señala. Ha interpretado *La Celestina*, en *Querella de Lope y las mujeres*, encarnó a Laura, la vengadora de las mujeres, a Fenisa, la buscona, a Aurora, la bella ninfa, a la villana, a la boba, y a Laurencia. Dirigió *Don Juan, el burlador*, a partir de unas cuantas versiones (el *canovaccio* de la Comedia del arte, Tirso, Moliere y Goldoni). De nuevo sale la reflexión que atraviesa esta crónica, sobre el sentido profundo que el teatro clásico tiene en Latinoamérica, esta vez, fruto de una experiencia en La Habana: «*cuando Celestina dice en escena que no es pobre el que tiene poco sino el que mucho quiere, lo entendían tan bien los cubanos, que quizá fue el momento en que comprendí plenamente su sentido*». Y en Ecuador, viendo la respuesta de las mujeres que asistían a la *Querella de Lope y las mujeres* de Yolanda Pallín, pensaba que este teatro es necesario.

La experiencia de la directora de escena Ainhoa Amestoy con los clásicos proviene de su osadía, que su vez, explicó, proviene de la formación que tuvo en la RESAD y sus estudios de literatura comparada en la Universidad Complutense; pero no solo; también de ver en las tablas a Natalia Menéndez o a Alicia Hermida; aprender de los montajes de Miguel Narros y Adolfo Marsillach; o ver *El perro del hortelano* de Pilar Miró. En 2005 Fanny Rubio, investigadora y profesora en la Universidad Complutense la invita a participar en un trabajo sobre las mujeres de *El Quijote* y escribe y estrena *Quijote. Femenino. Plural. Sanchica, princesa de Barataria*, siendo este el punto de arranque de su carrera con Estival Producciones. Entre sus últimas direcciones escénicas destacan *Desengaños amorosos*, una versión libre de las novelas de María de Zayas a cargo de Nando López y *Lope y sus doroteas*, de su padre Ignacio Amestoy.

Destaca como estímulos a la hora de elegir textos, el sumergirse en lo desconocido, desentrañar aquello que no se conoce del Siglo de Oro: descubrir temas como la reivindicación de la amistad por encima de la familia, en María de Zayas; cómo llevar a escena hoy la poética áurea; o tratar autores como Jacinto Benavente, que tiene un teatro fantástico

modernista maravilloso, que escribió *Mucho ruido y pocas nueces*, y de la que hizo una versión a partir de su texto y el de Shakespeare. Y es que «*tenemos un gran teatro que debemos cuidar y reivindicar. A mí en ocasiones los programadores me dicen «es que tengo mucho Lope», ¿y qué? Es que así debiera ser. A nadie en Londres se le ocurre decir es que tengo mucho Shakespeare*», señala. Acaba de estrenar en el festival *Que de noche lo mataron*, versión de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega que entrecruza la historia clásica con una contemporánea, que refleja el tema de las enfermedades mentales y una reflexión sobre la aceleración: «*nos interesaba trabajar el concepto de aceleración en el teatro, que es un tema central en nuestra sociedad; así que mientras el caballero clásico va a caballo, el actual va en moto*». Ainhoa Amestoy cierra señalando cómo existe una generación teatral actual interesada en preguntarse y experimentar en cómo llevar los clásicos a la escena, como Ron Lalá, Peris Mencheta o Alfredo Sanzol.

Nieves Mateo

Notas

1 Autora de *El honor. A partir de recetas apócrifas de Celestina* (2022). Inst. Nacional de artes escénicas y de teatro.

2 https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/1284020

3 https://www.micomiconteatro.com/

4 Reino fabuloso imaginado por Cervantes en su novela *Don Quijote de la Mancha*.

5 https://www.naodamores.com

6 https://www.husoeditorial.es/libros/libro-de-lumbres/

7 *Asombros y encantos. La escenificación de la comedia de magia en el siglo XVIII*. (2019). Ed. Fundamentos.

UN TEATRO MÓVIL QUE NO SE MUEVE

En junio de 1971 presenté mi proyecto de Teatro Móvil, con el que obtuve diploma de postgrado, en la *Architectural Association School of Architecture* de Londres becado por el British Council.

Este trabajo fue publicado en diversas revistas y expuesto en distintas instituciones, tanto en España como fuera de ella. Por mi parte he impartido numerosas conferencias en cursos y seminarios explicando el proyecto[1].

Voy a relatar, con la cronología y los datos más precisos posibles, los distintos avatares –pues no otras cosas han sido- a que mi proyecto se ha visto sometido en el transcurso del tiempo. Me voy a referir a las instituciones y empresas que se han interesado por él con ánimo de explorar las posibilidades de llevarlo a cabo pues les podría ser útil para sus diversas producciones y actividades.

Debo aclarar previamente que, aunque el proyecto presentado en Londres es un Teatro Móvil, yo mismo fui consciente mientras lo realizaba de que mi planteamiento podía servir para muchos otros usos aparte del teatro. De hecho, lo patenté como *Estructura autotransportable y desmontable para usos múltiples*. Se verá cómo hubo interés en utilizar dicha estructura para usos distintos del teatral.

La primera manifestación de interés en mi proyecto fue en 1972 por parte de la entonces directora de la Ópera Cómica de París. Lo habia visto publicado y le había parecido conveniente para sus giras. Allá que me fui en mi Seat 600 con la maqueta que tenía entonces que era sólo uno de los cuatro trailers. Tuvimos un encuentro, le expliqué cómo funcionaba todo y se la vio muy interesada. Al despedirnos me dijo que ya me daría noticias. Esto nunca sucedió.

Por esas fechas un buen amigo mío que conocía bien mi proyecto me dijo que conocía a un directivo de la extinta empresa comercial Galerías Preciados y que me iba a poner en contacto con él porque había pensado que les podría interesar para llevar sus colecciones de moda a distintos lugares. Así lo hizo y tuve una entrevista con el directivo que lo acogió muy bien y dijo que lo iba a proponer y que ya me diría. Nunca me dijo nada.

En 1973, realizamos la maqueta para llevarla a la Bienal de Sao Paulo junto con los planos y las fotografías de la secuencia de montaje, algunos de los cuales ilustran este artículo. Las fotografías, diapositivas en su origen, me han permitido presentar el proyecto con bastante facilidad y eficacia en múltiples ocasiones. La primera exposición en España de la maqueta junto con los planos y las fotografías fue en 1973 en el Museo del Teatro en su antigua sede del Palacio Güell en Barcelona (figura 9). En esta fotografía se puede ver a Yago Pericot y a Lluis Pasqual entre otros.

Poco después recibí una carta de un coronel del ejército alemán, que había visto mi proyecto en alguna publicación, en la cual se interesaba por la posibilidad de utilizar el recinto como hospital de campaña. Le contesté diciéndole que era factible y proponiéndole una posible compartimentación del interior mediante paneles. Jamás volvió a escribirme.

En 1974 desarrollé una adaptación del sistema a su uso como viviendas de emergencia y la presenté al Ministerio de la Vivienda, pero no tuvo consecuencias.

En 1975 asistí, becado por Fullbright, a un seminario de teatro estadounidense en el Schloss Leopoldskron de Salzburgo, sede que fue de la escuela teatral de Max Reinhardt, donde presenté mi Teatro Móvil. Entre las muchas figuras del teatro de dicho país se encontraba Paul Baker quien entonces era el director del Dallas Theater Center y que se interesó mucho por mi proyecto con vistas a las giras veraniegas de su compañía. Tanto es así que me invitó a ir a Dallas para presentar el proyecto a la compañía. Luego descubrí que la invitación consistía sólo en que, una vez llegado allí, me alojaría y comería gratis en la residencia de actores. Eso sí, me facilitó el contacto con Maurice McClelland, director de la sede en Nueva York del Instituto Internacional del Teatro quien, aparte de invitarme a quedarme en su casa, organizó una presentación en dicha sede de mi proyecto ante un auditorio de arquitectos y gente de teatro.

De Nueva York volé a Dallas donde estuve unos pocos días. Presenté el proyecto ante la compañía que se mostró muy interesada. Regresé a Nueva York a la espera de una respuesta de Baker y aproveché para mantener una entrevista con Joseph Papp, director teatral y fundador del New York Shakespeare Festival que se celebraba al aire libre en Central Park. Papp quedó muy impresionado, ya que él había utilizado en ocasiones para un escenario desmontable al aire libre dos trailers, uno como camerinos y otro para las cabinas de luz y sonido. Pero nada concreto salió de este encuentro.

Estuve en Nueva York unos días más esperando noticias de Paul Baker, pero como no llegaban –y nunca llegaron– regresé a Madrid. Todo esto fue en las navidades de 1975 y recuerdo haber asistido a un party –no me acuerdo quién lo daba- la noche de fin de año.

En 1980 se puso en contacto conmigo José Antonio Muñoz Rivero que entonces era delegado de cultura en la Diputación de Madrid[2] y me pidió que fuera a verle y a explicarle mejor mi proyecto que había visto publicado. Su interés era poder llevar el teatro a aquellas poblaciones de la provincia que no disponían de un local para representaciones teatrales. Me pidió que se lo mostráramos al vicepresidente de la institución que era Luis Larroque, diputado por el Partido Comunista de España, quien también lo apreció bastante. Como yo no sabía cuál podría ser en aquellas fechas el presupuesto de la realización del Teatro Móvil acordamos que José Antonio y yo viajásemos a Barcelona donde entonces estaban las empresas más consideradas de fabricación de vehículos de tracción y de remolque. Visitamos varias de ellas y pedimos presupuesto. Larroque decidió someter al pleno de la Diputación madrileña la compra de mi proyecto para luego llevarlo a cabo.

En abril de 1981 el pleno acordó aceptar dicha propuesta. Esto dio lugar ese mismo mes a la publicación de un manifiesto en el diario *El País* firmado por más de 260 profesionales del teatro congratulándose por ello donde figuraban nombres muy conocidos.

Entonces me puse a trabajar para ir resolviendo una buena cantidad de detalles constructivos ya que mi trabajo londinense era más bien un anteproyecto. Estando en ello sucedió algo realmente inesperado. En noviembre de ese mismo año Santiago Carrillo, presidente del Partido Comunista de España, expulsa a Luis Larroque del mismo por haber colaborado en el intento de fusión de la federación vasca del partido con Euskadiko Esquerra. Esto acarreaba su cese como diputado y, en

consecuencia, como vicepresidente de la Diputación. A partir de esto la realización del Teatro Móvil quedó en suspenso y así continúa.

Como se puede imaginar esto me supuso un gran desencanto y empecé a pensar en donar el conjunto de objetos que eran la muestra del proyecto -la maqueta, los planos y las fotografías con la secuencia de montaje- a alguna institución. Entonces me acordé de que la Fundación March tenía una de las mejores bibliotecas de teatro y decidí contactar con Antonio Gallego que entonces era director de los Servicios Culturales de dicha fundación y al cual había conocido. Mientras tanto continué mostrando el proyecto en diversos foros.

Finalmente, en 1987 hablé con Gallego que acogió calurosamente mi propuesta de donación. Tanto es así que me mostró el espacio de la biblioteca que pensaba destinar a exponer mi proyecto. Aprovechando que por entonces el Teatro Móvil formaba parte de una exposición colectiva sobre diseño en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en el que yo estaba colegiado, pedí a Gallego que fuesen a recogerlo el día que se desmontaba la exposición y así lo hicieron.

Pasaron unos días y recibí una llamada de Gallego quien, apenado, me comunicó que se había reunido el patronato de la Fundación y habían decidido crear una escuela de estudios socioeconómicos para lo cual necesitaban espacio y se lo habían quitado a la biblioteca por lo que ya no disponía de sitio para exponer mi proyecto. Yo le dije que comprendía la situación y que si no le importaba guardar todo el material. Naturalmente me contestó que así lo haría a la espera de una oportunidad para mostrarlo. Por supuesto le di las gracias.

La idea de que el destino se cebaba con mi Teatro Móvil, que no era nueva, se reavivó.

Transcurrieron muchos años sin que yo volviese a ver los objetos que componían la muestra de mi proyecto salvo los archivos digitalizados de los planos y las fotografías de la maqueta con la secuencia de montaje. Gracias a ellos podía seguir mostrando el proyecto en distintos cursos y seminarios.

En 2012 recibí un correo electrónico del arquitecto Fernando Quesada –a quien no conocía de nada- interesándose por mi proyecto. Me explicaba que estaba preparando la propuesta de una exposición sobre arquitecturas alternativas en la España de los años 70 y me pedía incluír el Teatro Móvil junto con obras de Antonio Fernández Alba, Daniel

Fullaondo y José Miguel de Prada Poole, entre otros. Naturalmente le dije que sí y que debería ver la maqueta en la Fundación Juan March.

Concertamos la visita a la Fundación y le mostré la maqueta que le entusiasmó. Pero vimos que sería necesaria una restauración de la misma. También le proporcioné documentación sobre el proyecto y mis ideas sobre teatro, escritos y dibujos míos, así como fotografías.

Fernando presentó su propuesta de exposición a distintas instituciones –Museo Reina Sofía, Centro Centro, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Fundación Juan March– pero no fue acogida por ninguna de ellas. En vista de lo cual probó con la versión reducida de la exposición, es decir sólo el Teatro Móvil, dirigiéndose a La Casa Encendida y de nuevo al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y a la Fundación Juan March, pero otra vez sin éxito. Un día atendí una llamada telefónica suya en la que me dijo que en vista de que no podía hacer la exposición había decidido escribir un libro sobre mi Teatro Móvil. Como se puede imaginar esto fue para mí una grata sorpresa.

Dicho y hecho. Fernando se puso a trabajar y en 2021 publicó su libro titulado *Teatro Móvil. La contracultura arquitectónica a escena*. En él no habla sólo de mi proyecto, aunque lo incluye íntegro, así como gran parte de la documentación que le facilité. Es un libro magnífico, no tanto por mostrar mi obra, sino más bien porque hace una descripción organizada de diseños, proyectos y teorías que demuestra que la contracultura arquitectónica fue un intercambio de valores culturales cuidadosamente construido[3].

Mientras tanto tuve otra gratísima sorpresa, fruto de la iniciativa de Paz Fernández y Fernández-Cuesta que era la directora del Servicio de Bibliotecas de la Fundación Juan March. Me comunicó que habían decidido restaurar la maqueta y exponerla permanentemente en la sección de teatro de la Fundación. Aunque habría otras causas, estoy convencido de que las visitas de Fernando Quesada a la Fundación interesándose por el Teatro Móvil tuvieron mucho que ver con esta decisión. Así que desde aquí quiero dar las gracias a Fernando por esto y por su estupendo libro.

El libro y la maqueta se presentaron conjuntamente al público en un acto celebrado en la Fundación en septiembre de 2021.

También quiero agradecer a Paz Fernández su iniciativa y a Luis Martínez Uribe, actual director de la biblioteca y a Celia Fernández, actual responsable de la sección teatral de la misma, el haber tomado el

relevo en la rehabilitación de la maqueta, ya que Paz Fernández se jubiló en 2020. Además, por el exquisito trato que me deparan siempre.

La maqueta se puede visitar en la sección de teatro de la biblioteca de la Fundación donde de vez en cuando se organizan visitas guiadas.

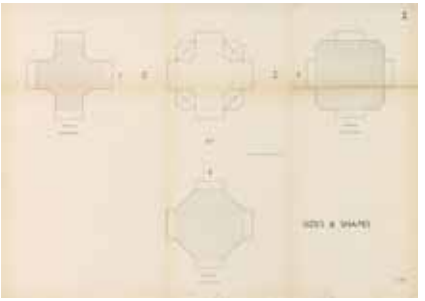
Javier Navarro de Zuvillaga

Notas

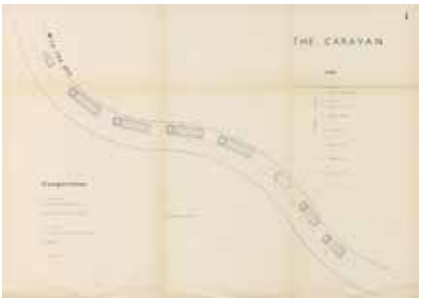
1 Los listados de las publicaciones y las exposiciones se pueden ver en las páginas 43-44 del libro reseñado en la nota 3.

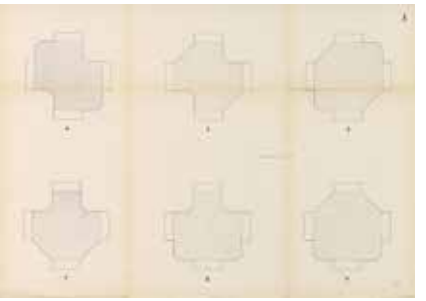
2 José Antonio había sido cofundador con Manolo Díaz del grupo musical Aguaviva en 1970.

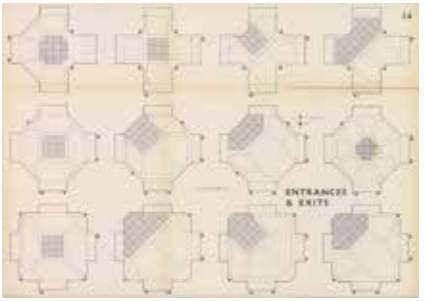
3 Fernando Quesada, Teatro Móvil. La contracultura aquitectónica a escena, Actar Publishers, New York-Barcelona 2021, págs. 43-44. Véase https://actar.com/product/mobile-theater-1971-spanish/

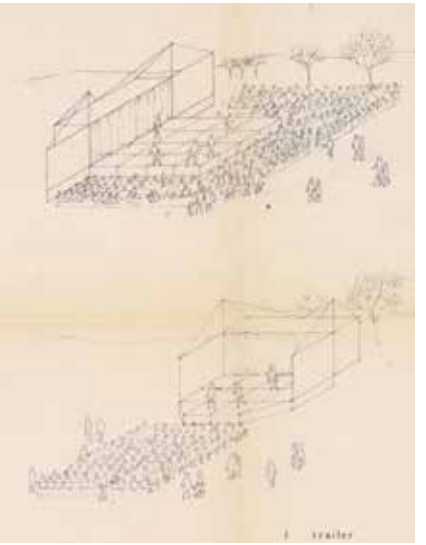




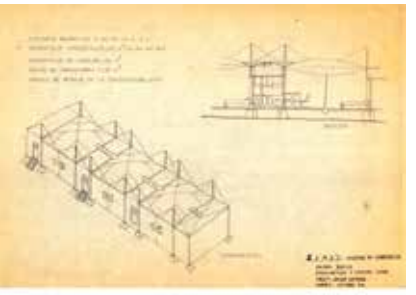

THE CARAVAN




ENTRANCES
& EXITS


trailer







VERBAL DUET ABOUT PERFORMATIVE IDENTITIES: TOWARDS A POROUS AND COLLABORATIVE CHOREOGRAPHY *

An Introduction To Being In A Couple

Bonds between couples in contemporary "liquid" times are the subject of Zygmunt Bauman's book *Liquid Love,* aptly subtitled *On the Frailty of Human Bonds* (2003).[1] Bauman's thesis that forming a couple requires both partners to consent to an uncertain future can be applied to other kinds of partner relationships, for instance that between a performer and spectator in a participatory theatrical form. In *Duets,* we enter into a similar temporary relationship with an uncertain future and then reflect on this theatrical form to reveal our mutual thinking, weighing up, and balancing out ideas, impressions, and approaches.

One of us is a dancer and choreographer, the other a theatre theorist. Let's imagine that one day in 2022, for a few minutes, we became part of a liquid, transitional pair in the project *Duets* (2019)[2] made by the Czech independent creative platform *Temporary Collective*.[3] Becoming part of a couple means meeting another person whose inner essence will never be fully accessible to us. "Although we can 'perceive the minds' of other people, although others are intelligible to us in their expression, this does not mean that all that they are is visible," [4] writes the philosopher

* This publication was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the project „Verbální duet pro časopis Acotaciones" with the support of the Institutional Endowment for the Longterm Conceptual Development of Research Institutes, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2022.

Alice Koubová. Otherness is an inevitable part of expression. However, becoming part of a couple also means agreeing to share oneself with someone else. To hide a little and at the same time disclose yourself a little. To look, feel, and sense your counterpart. To oscillate between ego and empathy. To enter the game. To be open to change, although its specific course will never be fully predictable. As *Duets* allow for experiencing such a change, we will now seek to undertake it again, this time verbally.

Duets are short encounters between two people, based on a simple scenario written on a small piece of paper. They take place on stage in front of an audience, between professional dancers and "non-dancers", people who have never stood on stage before. The starting point is the act of inviting a spectator on stage. What happens afterwards is partly in the hands of the performer, partly in the hands of the spectator - and partly in the hands of the audience, which influences the whole duet through an autopoietic feedback loop described by Erika Fischer-Lichte. This "fundamentally open, unpredictable process that cannot be interrupted or controlled during the performance"[5] enters the course of the action as a specific choreographic actant, along with many others. Can a lip-bite or a blink of an eye become choreographers? Can a single raise of the eyebrow take part in the choreography?

Methodological note: Theoretical physicist David Bohm defines two seemingly identical concepts - a discussion and a dialogue. He argues that a discussion is a phenomenon of essentially competitive nature. It is about who will gain the upper hand, who will win. In a dialogue, on the other hand, the goal lies in something quite different: "In a dialogue, however, nobody is trying to win", claims Bohm. "[...] Rather, whenever any mistake is discovered on the part of anybody, everybody gains. It's a situation called win-win, in which we are not playing a game against each other but with *each other. In a dialogue, everybody wins."* [6]

We believe that the duet could form yet another distinctive stage on the imaginary scale from a discussion to a dialogue. We hope to show that the duet is a specific case of such a dialogue where an initially clearly separated pair potentially transforms over time into one biunique figure. The boundaries of the two personalities are blurred; the figure acts in unison. Through our joint writing, we will try to mirror the course of the duet and gradually desist from distinguishing the boundaries of the text's authorship, as they will no longer be significant. The textual fragments will coexist, intertwine, and provoke each other in symbiosis, synergy, and collaboration.

Part One: Invitation

Porous dramaturgy is a term used by Cathy Turner and Duska Radosavljević. It implies work that "attempts to engage the audience in co-creation",[7] for instance through interactivity or immersion. Both the researchers wonder whether the artwork may "realise democratic aims through its 'porous' construction."[8] They are much more interested in ethical questions than in aesthetical ones. Similarly, we try to explore the social context of such a collaborative creation and ask the following questions: What is choreography? Where does a dance performance begin and end? Who is allowed to create it in our society, who is allowed to perform it, and what conditions precede it? How can we define ourselves against a culture of acceleration dominated by the adoration of speed, performance, and activity?[9] How to seek other possibilities of being in the world, another relationship to temporality and rhythm, gender and sexuality, visibility and invisibility... How to create a safe space for peaceful formation of one's own identity?

Karolina: I'm sitting in the auditorium. The audience is coming in. I'm waiting for the auditorium to fill up. I observe the empty space; white stage; white horizon; blank, unmarked page. The lights in the auditorium are still on, and the small talk murmurs from all sides. I am a spectator, and I am full of anticipation.

Tereza: I'm sitting in the auditorium. The audience is coming in. I'm waiting for the auditorium to fill up. I get a signal from the production that everyone is in. I wait a little longer. I rise from my chair and enter the stage. I stand in the middle so I can see all the audience. I look around the auditorium. I breathe in, breathe out, and smile. I give a speech: *Good evening, I'm glad we met here in order to meet. Tonight's performance is called Duets. A duet means two performers, two people meeting here on stage tonight. There will be several encounters of this kind. Some will be short, some will be long, or there will be none at all, that can happen, and that's okay. Each meeting has a short script, a text, an instruction that is written on this little piece of paper.* (I take it out of my pocket). *And I'd like to meet one of you tonight. I'm going to hand someone a piece of paper, please read it quietly and then come up here to join me on stage.* (Short pause... I continue.) *If anyone doesn't want to, or if you have a problem, pass the paper to your neighbour. Thank you.*

K: The lights are still on in the auditorium, so the play area is not separated from the audience area by light. I should have thought of that. I'm

a panic-stricken spectator. I've always been terrified of participation. I'm worried that I won't come up with anything original, and/or that I'll say too much about myself, and/or that everyone will judge me. At the same time, I can't shake the feeling that this exact mixture of fears provokes me. Will I try to overcome it? After all, I may not get picked, and maybe I'm scared for nothing.

T: I look around again. And I start walking towards the chosen spectator. I hand her the paper, we look each other in the eye, and I go back on stage. The paper reads: "Stand facing each other, and look into each other's eyes. Find peace. When the time comes, find the end together." I'm waiting.

K: I am a spectator who is safe. The card with the instructions has been given to my neighbour, and she is examining it at length. The audience silently laughs at her hesitation, while she is probably preparing for her moment of glory. I exhale, as I'm safe today. Suddenly the instructions appear right under my eyes. My neighbour has changed her mind and sends the challenge on. My blood runs cold. I read the instructions on the paper carefully, struggling to breathe for a moment. I catch my breath. I am the spectator entering the scene.

Part Two: Collective Choreography

T: The spectator comes to me. She stands in front of me. We stand sideways to the audience. We are both nervous. We keep looking into each other's eyes. We look at the details on each other's faces. We are hovering. Negotiating distance. Suddenly, the spectator pulls a piece of paper out of her pocket and hands it to me. I take it from her. She offers me her hand. I take her hand. We shake hands goodbye. We turn together towards the audience. We're still holding hands. Together, we take a slow step to sit down. Normally, I tend to disconnect from spectators when entering the auditorium and going back to our seats. But this time the spectator won't let me go. She's still holding my hand and leading me to my seat. I sit down. She's standing over me, her hand searching in my pocket for another piece of paper. I let her pick one. She takes the paper and goes on stage. She takes over my part. That's never happened before. What usually happens is that a new performer enters the stage and challenges the audience to another duet. Yet this time it is the

audience that takes the lead. She looks from the stage into the audience and chooses a partner for the duet. She hands over a piece of paper and waits on stage. A short duet takes place. My spectator says goodbye and returns to me. I stand up to make way for her chair. And I go and sit in mine. This was the first time the audience decided to move on and experience one more duet. That's how she interpreted the rules of the game. It was great. And very brave.

K: To be honest, I got carried away. In fact, the spectator sitting next to me never passed the paper on. She kept it and entered the scene herself. However, this transformation from a "mere" spectator to a participant, performer, and player, made me connect to myself. She became my avatar, my extended body. I put myself in her position... trying to influence her actions at least slightly by expressing reactions that spectators have at hand (friendly attention, concern, and laughter).

T+K: It is questionable whether the term choreography can be applied to *Duets*. Originally from Greek, the term is a compound of words: χορεία (circle dance) and γραφή (writing), thus it literally means dance writing, writing through dance.[10] In *Duets*, the rules of such writing are given in advance as much as they are negotiated by the actors themselves during the actual event. The participants in *Duets* are faced with a cascade of subtle dramatic situations in which they must decide how to act – and they do so without fixed choreographic guidelines.

A question may arise as to whether *Duets* can be labelled as dance performance. *Duets* are based on authentic encounters with people who have never stood on stage before, and their dancing is minimised to common movements such as scratching one's hair, smiling awkwardly, or just shuffling from one foot to the other. Is this still dancing? According to Jérôme Bel's statement from 1995, it is, as dance performance only requires "three elements: bodies, music, and light."[11] At the heart of *Duets* is the coexistence of bodies in a shared space-time, which is defined by a simple light design, alternating between cool and warm, and the music is moving in "light", shimmering chords, flooding the space like an iridescent acoustic nebula. An initial compositional principle is the choreographic authorial gesture, which is realised "only ad hoc - 'by assigning a task'",[12] as the dance scholar Gabrielle Brandstetter would say. Even in this case does dance writing take place. However, it simultaneously intertwines with dancing or directly *choreographic reading*,[13]

which partly focuses on the audience itself or a chosen representative of the audience polis.

The pairs on stage are gradually tasked with, among other things, perceiving their counterpart's breathing, exploring their partners' faces with their fingers, or feeling each other's heartbeat. They carefully read each other's faces to guess how the other will approach the task, observing every tiny tic in the face, studying even the most subtle signals. There is a simultaneous process of writing and reading, which is, according to Brandstetter, "analogous to Roland Barthes' notion of reading-writing as an intertwined process of text constitution."[14] The performance itself is "organised as a writing practice; that is, there is no spatially descriptive or graphic realisation of (pre)written rules concerning the body (which has, in general terms, dominated the practice of choreographic work for a long time)."[15] Instead, it unfolds as a postmodern process of reading, delineating, and transcribing the movement and non-movement of the other person.

The bearers of the choreographic function are unusual, to say the least. The choreographer can be someone's breath that I am trying to tune into, or someone's gaze guiding me somewhere. Moreover, most of this "reading" or "writing" process takes place in a state of seeming immobility, in a moment of "staying still, thinking, and resting."[16] Time seems to freeze; but it can start passing again through a multitude of possibilities, permanently gurgling, tingling, and vibrating in the background. From a dance-scientific point of view, this state can be described as "the topos of 'stillness/standstill'."[17] The couple on stage resembles a motionless sculpture in a gallery; however, there is movement in their bodies that is not necessarily visible from the outside (e.g. relaxation of muscles, or, conversely, their tension). "The figure appears to be 'resting', but the movement takes place within the body itself, just beneath the surface of the skin; it can only be seen by the dancer herself, while being watched by the viewer in this act of 'still' self-observation."[18]

We watch the performance in an imaginary negative, or at a certain zero point. "Zero" does not refer to the intensity of the experience, but to minimising or even hiding the resources that are usually visible or audible on stage. The stage is empty, the lighting is simple, the music goes silent. The drama plays out in complete silence inside the bodies. "My current definition of choreography is this," says Jonathan Burrows, "-choreography is about making a choice, including the choice to make no

choice."[19] Instead of feverish action, *Duets* focus on what we normally overlook. We offer the audience closeness rather than judgement, because judgement is quick and leads to an immediate result. What we needed to create was the conditions to follow the process.

While in the 1990s the triad of body-music-light sufficed for Bel, in 2017 he reduced his demand even more. A constitutive element of a theatrical or dance event could be one person's gaze at another: "Neither sense nor duration nor concept nor direction, just theatre – people looking at other people unlike anywhere else."[20] Since *Duets* is a participatory form which invites members of the audience on stage, the vectors of all the gazes are multiplied, resulting in a situation that could be summarised as "people looking at other people looking at other people." The nature of the gaze can obviously change. If I find myself on stage as a spectator, am I automatically protected by the gaze of the audience? Is the audience my conspirator, whose wishful and protective gaze will not allow the performer to put me in a borderline situation? Or, are there dozens of pairs of eyes shining in the audience like those of "a hungry animal that needs something to happen, bloodthirsty, eager for quick pleasures",[21] as Tim Etchells suggests. How do I act when I know I'm being watched?

While preparing *Duets*, we asked ourselves various questions. What makes us identify and connect with others as well as with ourselves? It is a constant dialogue that flows interpersonally and intrapersonally, a dialogue with other people and with our own inner doubles. Every breath is followed by an exhale. When we walk, we shift our weight from the left foot to the right, when we listen, we then speak, or we don't. The principle of constant movement and exchange of information between two people, or between a person and everything that surrounds him or her, is described by David Zambrano in his method Gathering and Sending: "We gather and send through one another, like light bulbs emitting light. You learn from one another, absorb what you have learned and take it with you to the other side of the room. On the way, you pass people and you make a connection with them, as well as with the walls, the ceiling and the floor. That everything is linked and penetrates through to us."[22]

Each play enables me to create a nuanced catalogue of experiences, encounters, and relationships. There is no way to prepare for an encounter: you find yourself on stage with a stranger, and only then does something start to play out. In the case of professional dancers, the great

challenge was to rediscover authenticity again, stop using the learned and established methods and strategies we are used to. It can be compared to an autopilot that kicks in the moment you find yourself on stage. That's what we needed to uninstall in this case. The "non-dancers", on the other hand, tended to gradually lose their authenticity by repeating the given tasks. Thus, what proves to be effective is the combination of dancer and "non-dancer." They stand as two poles-chaos and order, where the dancer is the bearer of order, and the "non-dancer" is the bearer of chaos, together creating a balance. Bonds between partners according to the sociologist John Urry always consist of closeness and remoteness, intimacy and distance, reality and imagination that are simultaneously co-present.[23] The essential factor is the temporal frame: we know that *Duets* offer a short-term contact; therefore, we can afford to take risks – in fact, perhaps we must. Although the duet may unfold at a contemplatively *deaccelerated pace*, a certain covert pressure for efficiency is working in the background. The shared dialogue thus consists of a permanent interweaving of many dualities.

I am on stage and I know they are watching, I know I am being watched, I know they think something of me. Tereza puts her hands behind her back. The woman does it too, putting her legs apart as if she was about to fight, and didn't want to leave yet. She is staring at her, pressing her lips together, perhaps whispering something. Tereza steps closer and leans in. When the other starts to move, she backs away. The audience laughs, but the atmosphere is thickening. Just a few seconds of non-movement. Tereza swings her body towards the audience, trying to see the woman off stage; she doesn't move. The question of expression and its legibility is addressed by contemporary phenomenologist Dan Zahavi. Drawing on Alice Koubova, Zahavi argues that "our experience of the other's expression is always an experience of the other that we do not own, do not absorb him or her with our capacity to understand all that the person expresses, and it is precisely this quality of being un-appropriable that makes the other person appear before us as human [...]. In other words, in order to see 'someone else', the other must somehow reject us in his or her expression, resist us, *appear inaccessible*."[24]

Similarly, we are not entirely and completely clear to ourselves. According to Judith Butler, one does not present oneself; instead, there is a so-called performativity of identity. "In this sense, J. Butler criticises E. Goffman and his theory of social role-playing," in which, as

Alice Koubová explains, "the author does not work with the idea of the performativity of identity, but that of presenting oneself, assuming that behind the different roles we play in social space there is an autonomous 'director' capable of making decisions about which roles to choose in the name of maximum social profit (or minimum social stigmatisation)."[25] Performativity is neither a force that I myself fully control, nor is it a force that would be socially determined, pulling and manipulating me like a toy without my own will.[26] Our social identity is by its very nature performative, and the same can be said about our social identity presented on stage. It is shaped according to social conventions that repeat themselves in our actions with an infinite number of differentiations.

Part Three: Disconnection

T+K: Maybe each of us can speak for ourselves again. But that doesn't seem quite possible at the moment. Although the tension eases, we still have the other in mind. Hannah Arendt argues that *openness to others* is a necessary *precondition of humanity* in every sense of the word. A truly human dialogue, she says, differs from mere talking, or even discussion, in that it is completely permeated with the joy of the other person and what he or she says.[27] This joy connects me to not only the other person, but also all the witnesses in the audience, and temporarily lingers.

Zygmunt Bauman adds that theatre has found a way to give voice to those who have not been or could not be heard. The theatre invented languages for others, for those who normally do not speak until they are asked to do so; languages adequate to express unspoken experiences unfit for public expression and unaware of the possibility of their expression.[28] This language can be words, but also bodily expressions. A space for bodies that have been rarely made visible in the social space. Theatre creates a space for experiences that are *still waiting to be heard*.

Although the basic concept of *Duets* is relatively simple, it allows for a surprisingly intense experience of sharing public solitude, intimacy, embarrassment, and natural curiosity. It is no coincidence that the dramaturge Sodja Lotker refers to such an event as "no money magic."[29] Thus, to answer the initial question of "who is the choreographer?", it is not necessary to seek and consequently identify a single main holder of

power, but it is enough to acknowledge the empowerment of those who may not have been fully aware of their potential.

Setting aside the body work, what is left of the stage experience that I can develop with 'non-dancers' in performance? It is working with time and space, perceiving time and space, composing time and space... without aesthetics. And that's how encounters are created, somewhere between us: it's neither about me nor about you; it's about what takes place between us. The only thing we both know is that we have to find a common end to this encounter when the time has come.

Conclusion

Porous dramaturgy not only establishes a specific sense of 'togetherness' and produces a temporary inclusive community during the performance where the authorship of the choreography in a conceptual participatory performance becomes blurred, and creates the potential to transform the way we interact with others in everyday life. For *Duets*, we suggest the term *porous choreography* by which we mean a collective choreographic process that is only partly predetermined and that takes place mostly during the performance through a *performative collaborative experience*. We found that these encounters can in some cases trigger powerful life-changing experiences that have a potential to overcome fears of entering into interactions and empower each participant to find one's voice.

Karolina Plickova and Tereza Ondrova

Bibliography

Amalvi, Gilles. „Entretien: Jérôme Bel" [online]. *Festival-Automne.com*. 2017 [cit. 8. 4. 2022]. Retrieved from: https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Dossier_de_presse_Portrait_Jerome_Bel_20171.pdf.

Bohm, David. „On Dialogue" [online]. *Academia.edu*. s. a. [cit. 24. 3. 2022]. Retrieved from: https://www.academia.edu/32178979/ON_DIALOGUE.

BRANDSTETTER, GABRIELE. „Klidový stav / pohyb". In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Translated by Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2017, s. 42-67.

BAUMAN, ZYGMUNT. „O místě divadla v postmoderním umění". Translated by Jan Hyvnar, edited by Honza Petružela. In: Jan Roubal (ed.). Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, pp. 17-28.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Translated by Zuzana Gabajová. Praha: Academia, 2013.

BURROWS, JONATHAN. *Choreographer's Handbook*. London – New York: Routledge, 2010.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estetika performativity*. Translated by Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London, New York: Routledge, 2008.

KOUBOVÁ, ALICE. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019.

MAY, EMILY. „Review: The Genius of ‚The Show Must Go On' Is Its Ability to Take the Audience from Laughing out Loud to Sombre Reflection" [online]. *TheWonderfulWorldofDance.com*. 17. 10. 2018 [cit. 14. 3. 2022]. Retrieved from: https://www.thewonderfulworldofdance.com/review-jerome-bel-show-must-go

Notas

[1] Zygmunt Bauman. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Translated by Zuzana Gabajová. Praha: Academia, 2013, p. 32.

[2] Temporary Collective: Duets, CONCEPT: Petra Tejnorová and Tereza Ondrová, Viktor Černický and collective, DIRECTOR: Petra Tejnorová, DRAMATURGY: Sodja Lotker, CONCEPTUAL COOPERATION: Nina Jacques, MOVEMENT COOPERATION, RESEARCH: Petra Hauerová, Matthew Rogers, LIGHT DESIGN: Katarína Ďuricová, MUSIC: Dominik Žižka, PRODUCTION: Laura Zemanová, PHOTO: Marek Bartoš & Vojtěch Brtnický, SUPPORTED by Ministry of Cultureof the Czech Republic, State Fund of Culture, Metrostav, Život umělce Foundation, PARTNERS: PONEC - theatre for dance, Studio ALTA, CIRQUEON, COPRODUCTION: Tanec Praha z.ú. / PONEC - theatre for dance, PREMIERE: 20 December 2019, PONEC - theatre for dance.

[3] Temporary Collective is a contemporary fluid community of independent dance and theatre artists based in Prague. Founded in 2018, it builds on the earlier work of its founders. It focuses on exploring the terrain of the contemporary alternative scene, devised theatre, contemporary dance and crossing boundaries between types and genres. The central duo of the collective are director Petra Tejnorová and dancer and choreographer Tereza Ondrová, who build on their earlier work in the groups Sgt.Tejnorová & The Commando and VerTeDance. The core team also includes manager Michal Somoš and producer Daniela Řeháková. Currently, the collective also includes photographer Marek Bartoš, musician and visual artist Dominik Žižka, and more distant collaborators Tereza Baschová, Adinka Hanáková and Roman Poliak. More on https://temporarycollective.cz/en/

[4] Alice Koubová. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, p. 24.

[5] Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Translated by Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. The original citation: „[...] a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. A shift in focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis. More in: Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London, New York: Routledge, 2008, p. 39.

[6] The work comes from 1996. More in, e.g., Bohm, David. „On Dialogue" [online]. *Academia.edu*. s. a. [cit. 24. 3. 2022]. Retrieved from: https://www.academia.edu/32178979/ON_DIALOGUE, p. 2.

[7] Turner, Cathy – Radosavljević, Duska. „Porous Dramaturgy: ‚Togetherness' and Community in the Structure of the Artwork" [online]. *Expanded-Dramaturgies.com*. 1. 11. 2012 [cit. 22. 4. 2022]. Retrieved from: https://expandeddramaturgies.com/porous-dramaturgy-togetherness-and-community-in-the-structure-of-the-artwork/.

[8] Ibid.

[9] Media theorist Sarah Sharma points out that the acceleration we are currently experiencing is not necessarily always an objective reality, but rather a temporal construct that is constantly being imposed on us. The sense of an accelerated (and continuously accelerating) time has become a generally accepted fact, perhaps even a 'cultural fixation'. According to the theorist, it can be resisted by focusing attention on the "micropolitics of temporal coordination", i.e. individual switching between differentiated temporal modes. See Sarah Sharma. In the Meantime: Temporality and Cultural Politics. Durham - London: Duke University Press, 2014, pp. 6-7. --- In the original: "a cultural fixation" or "micropolitics of temporal coordination".

[10] „Choreography" [online]. *Wikipedia.org*. 8. 1. 2022 [cit. 11. 4. 2022]. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Choreography.

[11] Stated at 2:08 min. More in: Christophe Wavelet. „Jérôme Bel - interview - Jérôme Bel (1995)" [video online]. *Portál*. 15. 12. 2016 [cit. 14. 3. 2022]. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ.

[12] Gabriele Brandstetter. „Klidový stav / pohyb". In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Translated by Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáček Academy of Performing Arts in Brno, 2017, p. 48.

[13] Ibid. p. 56.

[14] Gabriele Brandstetter. „Klidový stav / pohyb". In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Translated by Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáček Academy of Performing Arts in Brno, 2017, p. 56.

[15] Ibid. pp. 56-57.

[16] Ibid. p. 59.

[17] Ibid. p. 59.

[18] Ibid. p. 60.

[19] Jonathan Burrows. *Choreographer's Handbook*. London – New York: Routledge, 2010, p. 40.

[20] More in: May, Emily. „Review: The Genius of ‚The Show Must Go On' Is its Ability to Take the Audience from Laughing out Loud to Sombre Reflection" [online]. *TheWonderfulWorldofDance.com*. 17. 10. 2018 [cit. 14. 3. 2022]. Retrieved from: https://www.thewonderfulworldofdance.com/review-jerome-bel-show-must-go. The original French-language version comes from an interview for the Festival Automne in Paris: "Ni sens, ni durée, ni concept, ni dispositif, juste du théâtre : des gens qui en regardent d'autres, comme nulle part ailleurs." More in: Gilles Amalvi. „Entretien: Jérôme Bel" [online]. *Festival-Automne.com*. 2017 [cit. 8. 4. 2022]. Retrieved from: https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Dossier_de_presse_Portrait_Jerome_Bel_20171.pdf.

[21] Dagmar Walser. „Can You Trust the People Sitting Next to You?: [A Conversation with Tim Etchells]". *Passages*. 2011, vol. 57, no. 3, p. 20.

[22] David Zambrano. „David Zambrano on Improvisation and the Power of Different Cultures: 'I Sometimes Feel Just Like Oprah Winfrey'" [online]. *E-tcetera.be*. 9. 1. 2015 [cit. 18. 4. 2022]. Retrieved from: https://e-tcetera.be/david-zambrano-on-improvisation-and-the-power-of-different-cultures/.

[23] Zygmunt Bauman. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Translated by Zuzana Gabajová. Praha: Academia, 2013, p. 68.

[24] Alice Koubová. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, p. 25.

[25] Ibid. p. 74.

[26] Ibid. p. 73.

[27] Zygmunt Bauman. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Translated by Zuzana Gabajová. Praha: Academia, 2013, p. 145.

[28] Zygmunt Bauman. „O místě divadla v postmoderním umění". Transl. Jan Hyvnar, edited by Honza Petružela. In: Jan Roubal (ed.). Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, p. 28.

[29] More on: https://www.facebook.com/CzechDancePlatform/videos/924092944998531/

GARCÍA MAY, IGNACIO (2022). *ANTES DEL TEATRO*. MADRID: BOLCHIRO

Este ensayo que nos regala el dramaturgo, director y profesor teatral de la RESAD, Ignacio Gª May, trata de las conexiones entre el mito, el rito y el teatro, aunque no solamente. A lo largo de sus páginas, además de ilustrarnos sobre los puntos en común de estos tres conceptos, se entretejen opiniones muy valiosas para aquellos que consideramos que el teatro es mucho más que un entretenimiento, para aquellos que valoramos que todo tiene un origen, que las cosas se iniciaron antes de nuestro rabioso y excitante presente. Una verdad tan incontestable que parece de Perogrullo. Bienvenidos sean regalos como *Antes del teatro* que se ocupa de recordárnoslo, tirándonos, incluso, un poco de las orejas.

El texto, editado con esmero por Bolchiro y prologado por el poeta Luis Alberto de Cuenca, se divide en cinco capítulos encabezados con un título, a saber: *La muerte y la cultura*, *Elemental y universal*, *La lengua de los pájaros*, *El escenario del cosmos* y *El cuarto elemento*. A partir del eje *mito-rito-drama* el autor se va a ir ocupando de variados asuntos: De la idea de uno mismo y su conexión con a la noción de finitud. De la muerte, ese acontecimiento del que desconocemos absolutamente todo, que nos hace tan vulnerables, pero que, a cambio, nos lleva a tener conciencia de nosotros mismos. De cómo acudimos a los mitos para encontrar respuestas y otorgar *Sentido* a la existencia. De lo que nos separa de otras especies del reino animal, eso que nos hace un tanto desgraciados, aunque, también, únicos. De la irrenunciable necesidad de preguntarse. En *Antes del teatro* se aborda la «idea» de Dios, cuestión esencial, aún más, para los que se empeñan en borrarla. Se nos habla de los rituales en un sinfín de culturas. Se pone en valor la noción de recuerdo que subyace en el mito y en el consiguiente rito. Plantea la necesidad y oportunidad de otorgar especial categoría a ciertos acontecimientos en el discurrir

cotidiano. Ensalza el aspecto colectivo del rito, al tiempo que denuncia la paroxística defensa de la significación particular reinante. Se diserta sobre la figura del héroe y se valora su talante trasformador, más allá de victorias o derrotas; y, de paso, se nos recuerda que el teatro es producto de la cultura heroica, alejada de la opinión y fundamentalmente solícita, laboriosa. *Antes del teatro* nos dice sobre la palabra, distintivo de lo humano, y la encarece porque «quien opera sobre el lenguaje opera directamente sobre la realidad». Sin embargo, desacredita la idea del lenguaje cuando se toma como mero útil trasmisor de información, distanciado de su cariz sagrado. Se lamenta García May del destierro de la palabra en una sociedad del griterío y en la que el Silencio -condición de posibilidad en la que la precisa palabra precisamente nace- no encuentra sitio. En un momento dado *Antes del teatro* fija el estudio en los llamados «ritos de paso» para clarificar las relaciones entre rito y drama. Ritos de paso que refrendan los cambios fundamentales de nuestra humana existencia. Ceremonias de admisión que nos hacen pensar que por encima de seres biológicos somos seres sociales y simbólicos, como ocurre en el hecho teatral. En *Antes del teatro* se deplora el olvido de la actividad ritualista universal, ya sea por desdeño ya sea por ignorancia. De paso, se avisa sobre el delirio individualizador en el que las propias emociones, los propios deseos, se colocan por encima de lo tribal. Concluye el ensayo enunciando un cuarto elemento que hace singular al teatro con respecto al rito, esto es: el espectador. Ese elemento activo que asiste voluntario a la ceremonia de contemplación en el cual se «ve» con perspectiva; en el que, colocado frente a un mundo de ficción, el espectador presencia e intenta entender su privativo y desgarrador mito.

Antes del teatro es un ensayo ameno, porque está cargado de emoción; docto, porque clarifica ideas; valiente, porque denuncia imposturas; atrevido, porque no da nada por sabido. Un estudio documentadísimo en el que los numerosos textos de filósofos, poetas, antropólogos o historiadores no son meras citas sino homenajes. *Antes de teatro* son ideas maduradas y aquí vertebradas a las que su autor ha venido dando vueltas y más vueltas a lo largo de años y más años.

Julio Escalada

ALCALÁ GALÁN, MERCEDES (2022). *«CON ESTA CARGA NACEMOS LAS MUJERES». DISCURSOS SOBRE EL CUERPO FEMENINO EN LA ESPAÑA DE CERVANTES*. MADRID-FRANKFURT AM MAIN, IBEROAMERICANA-VERVUERT

Nos encontramos ante un libro especial y valioso por muchas razones. Comparando la experiencia de su lectura con aquella provocada por la curiosidad hacia nuestro enigmático astro vecino —por cierto, de arraigada evocación femenina— podríamos decir que Mercedes Alcalá Galán nos propone un paseo por la cara oculta de la luna.

La lectura de *«Con esta carga nacemos las mujeres» Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes* ofrece la reveladora y vibrante exposición de su autora sobre la definición dominante en aquella época del cuerpo femenino —y, por tanto, de la mujer— y su cristalización discursiva en diversas manifestaciones del Barroco. Su estudio nos muestra una realidad de calado, la mayoría de las veces desconocida o ignorada, que ilumina la comprensión global de una época, de sus valores, su cultura y sus manifestaciones literarias (principalmente en la novela y en el teatro), poniendo la lupa en la obra de Miguel de Cervantes y la problemática de sus personajes femeninos. «La ficción literaria —nos recuerda la autora— tiene el poder inmenso de ser un espejo que no miente y que muestra las emociones, los prejuicios y las creencias que se ocultan tras situaciones imaginarias».

Estas páginas recuerdan la gran tradición filológica: aquella forjada por el conocimiento y capaz de una visión cultural de conjunto, mientras sigue apegada amorosamente a los textos literarios que estudia, interpretándolos en el presente con rigor y libertad de pensamiento. Pero al tiempo —tal vez, por tratar este tema particular— estas páginas también proponen una sentida compensación a las verdaderas protagonistas:

mostrando las gravosas circunstancias de nuestras predecesoras femeninas y dando voz a su subjetividad, igualmente silenciada en la vida y en la ficción de su tiempo. Es por ello que —gracias, por cierto, a un quiebro creativo tan del gusto de Cervantes— las palabras de Mercedes Alcalá y la entrecomillada sentencia de Teresa Panza se unen y complementan en el título de este libro.

En su «Introducción» Mercedes Alcalá Galán declara la circunstancia que incitó la redacción del mismo. Fue a raíz de su experiencia investigadora y docente, como catedrática de Literatura Española de la Universidad de Wisconsin-Madison, y a cuenta del estudio de la novela ejemplar cervantina titulada *La tía fingida*, cuando proyectó escribir un libro «sobre aquello que la ficción literaria casi siempre elude: los discursos y las políticas en torno al cuerpo femenino y su sexualidad con respecto a temas como la violencia sexual y el estupro; la infertilidad y el acoso reproductor; la maternidad y la crianza». Se trata pues de la concurrencia, por un lado, del pálpito íntimo sentido por una experimentada estudiosa de los Siglos de Oro en relación a la protagonista de un texto literario llamada Esperanza, y, por otro, de su pasión por la obra de Miguel de Cervantes y el deseo de ampliar sus horizontes de significación.

El libro aborda los discursos sobre el cuerpo femenino en la literatura de la Modernidad Temprana, principalmente en España, pero también en el resto de Europa, desvelando las connotaciones profundamente misóginas de sus planteamientos. Sin obviar la pertenencia de Cervantes a ese mismo horizonte cultural y la particular conformación de su pensamiento con los valores de su época, para Mercedes Alcalá la obra del autor del *Quijote* —en contraste a la de muchos otros escritores hispanos de los Siglos de Oro— nos permite abrir rendijas que expresan las restricciones del riguroso código del honor dominante y muestran sus consecuencias: el sometimiento inhumano a sus preceptos, y, muy especialmente, las gravosas «cargas» que enajenaron a las mujeres. Los textos cervantinos reflejan una situación *sin salida* para ellas debido a dos condiciones: su inalienable entidad fisiológica y la delimitación de su función reproductora, ya que ambas se determinaban de manera problemática —y siempre negativa— entre los extremos irreconciliables de la sexualidad y de la honrosa procreación para la conservación del linaje.

Mercedes Alcalá Galán nos recuerda que la «curiosidad genuina» de Cervantes por sus personajes, también incluye a los femeninos: fiel a la

verdad íntima de su desamparo, el autor resalta sus sentimientos y emociones, dejándonos intuir una subjetividad propia silenciada en todos los discursos de la época sobre la mujer. La tradición clásica y medieval habían forjado un corpus normativo diseminado en numerosos medios y sancionado en las leyes, la teología, los sermones, el arte pictórico, el teatro, el folclore, la medicina y un largo etcétera que, en definitiva, conformaba una apreciación general y mayormente unánime sobre lo femenino. Para la autora, la obra cervantina también cuestiona sutilmente esta manera de pensar, señalando en ella los prejuicios misóginos más arraigados de aquel momento y que abrumaron la vida de las mujeres en España durante los siglos XVI y XVII, e incluso proyectaron su sombra (si bien deformada y adelgazada) hasta nuestro presente.

El libro de Mercedes Alcalá Galán examina estas ideas a través de una minuciosa investigación histórica, rastreando multitud de testimonios entre un ingente corpus documental de la época (casos judiciales, tratados médicos, libros de teología, manuales...) tal y como se consigna en la precisa y variada bibliografía. También se apoya en numerosos estudios recientes que abordan los textos literarios desde una perspectiva de género y, gracias a ello, nos ofrece una muestra bibliográfica de gran interés. Con unos y otros recursos, una vez expuesto el contexto, la autora se detiene en diferentes ejemplos literarios de cada supuesto y, muy en particular, en aquellos extraídos de la obra de Miguel de Cervantes para analizar en detalle el «caso» de algunos de sus personajes femeninos. Es este uno de los grandes aciertos metodológicos del libro: pues la documentación histórica junto a una atenta lectura de los textos literarios —al redefinirse en ellos la experiencia femenina— logran recuperar la nitidez original de los mismos y sus posibles connotaciones críticas. La revisión y redefinición de Mercedes Alcalá del significado de las circunstancias y, por ello, de los conflictos de las protagonistas cervantinas, permite que tanto los personajes como los textos literarios sean explicables a una nueva luz: se revela el detalle de una realidad contradictoria, asfixiante y extraordinariamente dolorosa.

De lo anterior se desprende la estructura y organización del libro, cuya argumentación (usando ideas de la autora) resumo sucintamente a continuación:

En el capítulo titulado «Estupro y violencia sexual en la era del absolutismo: del arte a la mirada de Cervantes», se analiza el tema de la violencia sexual y, más específicamente, del estupro en relación al

código del honor y al valor atribuido al sexo femenino como recipiente de la honra familiar y masculina. Se relatan casos de subyugación sexual por la fuerza, coacción e intimidación de las mujeres —ya fueran o no vírgenes— junto a otros casos de seducción de jóvenes doncellas y la impunidad del burlador dada la ambigüedad jurídica de los matrimonios secretos desde el Concilio de Trento. Los personajes cervantinos de Dorotea, en el *Quijote*, y de Leocadia, protagonista de la novela ejemplar titulada *La fuerza de la sangre*, ilustran esta casuística. Siempre atento a la verdad humana del personaje, Cervantes imagina e intenta plasmar en la ficción la vivencia íntima de las mujeres en tales situaciones y, una vez desposeídas de su valor, deja ver las razones de su silencio.

El capítulo titulado «Las piernas de la duquesa: «No es oro todo lo que reluce» en la corte ducal», aborda el acoso reproductor sufrido por las mujeres de la nobleza, la bioética y las políticas reproductivas de la Modernidad Temprana aplicadas a las élites, a fin de preservar su preeminencia social y política. Mercedes Alcalá propone una magistral interpretación del personaje de la duquesa, quien —en su opinión— a pesar de intervenir activamente en unos treinta capítulos de la segunda parte del *Quijote* «no ha sido entendida desde su individualidad». La clave hermenéutica que nos ofrece se halla en las «fuentes» de sus muslos: unos cortes (o sangrías) aplicados en las piernas de las mujeres como práctica terapéutica habitual en los casos de infecundidad, siguiendo las teorías de los textos médicos y ginecológicos del siglo XVI. A la luz de este dato, la tensión procreadora en el palacio de los duques parece liberarse por medio de la burla que caracteriza los juegos cortesanos en torno a don Quijote, organizados por la duquesa con el concurso de su doncella Altisidora y de la dueña Rodríguez. El retrato de la duquesa como una gran dama de la alta nobleza —con su perfección, altivez y caprichosa crueldad— se humaniza al comprender que bajo la pretendida excelencia de la imagen de la «Dama» sufre la verdadera mujer: una desesperada víctima de la competitividad reproductora en las casas nobiliarias quien lucha por sobrevivir, a fin de mantener su privilegio, y quien, mediante crueles distracciones, intenta legitimar una existencia cuestionada.

«Las madres en Cervantes: atrapadas en la elipsis narrativa» aborda el tema de la maternidad y su tratamiento en la literatura. En primer lugar, Mercedes Alcalá argumenta que cuando la mujer deja de generar tensión erótica y romántica desaparece de la ficción. Por eso en los textos de los Siglos de Oro las doncellas son el eje de la historia, pues ofrecen

el mayor atractivo y provocan el máximo nivel de conflicto. En segundo lugar, las contradicciones de la visión del cuerpo femenino se agudizan al intentar preservar en la figura de la esposa-madre una imagen de castidad virginal cristiana. La visión misógina sobre la maternidad estigmatiza la sexualidad y, en última instancia, a su posible descendencia. Por eso, en el mundo paranoico del honor, el espejo de la honra también se empaña a causa de las leyes de la naturaleza y la ineludible fisiología de la concepción, el embarazo, el parto y el puerperio. La obra de Cervantes problematiza la maternidad y —según la autora— en ella sus figuras maternas se presentan «desde la ausencia, la falta de implicación afectiva, la incapacidad o la impotencia salvo algunas contadas excepciones». Este capítulo alude a un nutrido grupo de madres cervantinas: algunas enajenadas, otras sin voz, madres vicarias, madres anónimas que mueren en el parto, y, por último, otras que desaparecen del texto, aunque sigan en la sombra de la historia.

En el capítulo titulado ««La doncella encerrada en el árbol, de quién era»: Feliciana de la Voz y las trampas de la maternidad» se extraen nuevas conclusiones sobre la maternidad reprimida en un contexto masculino cifrado en el honor y la pureza del linaje patriarcal. Para Mercedes Alcalá Galán y muchos de los críticos del *Persiles*, Feliciana de la Voz es uno de los personajes femeninos más enigmáticos de Cervantes. Su fabulosa historia también se teje con una tupida y exquisita red de asociaciones que transforman los usos de su época en maravilla y aventura. En un intento de síntesis, la autora explica que se trata de la historia «de una mujer que no quiere ser madre y que no asume ese cometido hasta que el orden social sanciona su maternidad dentro de un matrimonio reconocido y honorable». Este texto cervantino se enfrenta a la dificultad de explicar cabalmente la experiencia psicológica y emocional de una madre casi doncella que se desvincula totalmente de su maternidad, presa de un miedo paralizante por la amenaza de las figuras masculinas de su propia familia. Como recuerda la autora, la fuerza benefactora que procura la salvación física y social de Feliciana y de su hijo llegará desde otros ámbitos: por un lado, de la naturaleza —evocada por el bosque y la majada de los pastores, el refugio dentro del hueco de la encina y la leche de cabra que nutre a la madre después del parto, junto a las atenciones y la lactancia que proveerá la hermana del pastor al recién nacido— y, por otro, del culto mariano y su mediación cuando Feliciana canta una plegaria en el Monasterio de la Virgen de Guadalupe. Si la

voz de Feliciana en el templo la delata y la expone de nuevo a la muerte como previamente hizo el llanto del recién nacido, el acuerdo entre los varones —al reconocer en el hijo de Feliciana a la honrosa descendencia de su linaje— «trunca los sueños de independencia de la joven y la sepulta en un matrimonio y una maternidad bendecidas por su clan y por su mundo».

En los capítulos titulados «Madres, nodrizas y abandono infantil en la España de la Temprana Edad Moderna» y «El pecho de Cornelia: maternidad, crianza y matrimonio» se habla de los discursos dominantes sobre la lactancia que condicionaron la crianza de los hijos por medio de las madres y de las nodrizas. La imagen idealizada del cuerpo femenino —sobre todo en la corte y entre la nobleza— junto a la apremiante función reproductora de las esposas, fomentaron un sistema basado en la mercantilización de la leche materna y la ingente contratación de amas de cría. Sin embargo, Mercedes Alcalá advierte que la denostada figura del ama servirá también para devaluar la función maternal, al resaltarse en la suplantación su eludida vertiente corporal y física. Además, el uso mercenario de las nodrizas también inhabilitaba a sus propios hijos: a aquellos por cuya existencia se podía proveer sustento a otros recién nacidos más favorecidos. La autora examina la realidad en España de los niños abandonados y expósitos y desvela la terrible situación generada por la institucionalización de su crianza en orfanatos e inclusas, donde, paradójicamente era perentorio contratar más amas de cría: peor pagadas y amamantando en pésimas condiciones, no extraña el atroz índice de mortandad de aquellas criaturas y se evidencia el fracaso de todo un sistema.

Por último, la novela ejemplar *La señora Cornelia* reúne muchos de los temas tratados en el libro y muestra su interrelación. La ficción se ordena a partir de la maternidad violentamente interrumpida de la joven protagonista por un conflicto de honra que pone a riesgo su vida. En el relato se repiten algunos motivos como son el matrimonio secreto; el parto asombroso; la fuga de la recién parida; el hijo perdido y, luego, reencontrado por su madre, aunque en un principio lo cree ajeno; la necesidad de alimentar a la criatura por medio de una nodriza; la *fuerza de la sangre* y el reconocimiento del heredero como continuador del linaje familiar; y, al final, la restauración de la mujer por medio de la solución aparentemente reparadora del matrimonio. En realidad, con este desenlace *apaciguador* también aquí Cervantes expresa la dolorosa renuncia

de Cornelia —representante de tantas otras mujeres anónimas— y suspende en el aire la sospecha de su infelicidad futura.

Tras su cuidadosa fundamentación —expuesta con estilo agradabilísimo— son muchas las reveladoras conclusiones que Mercedes Alcalá Galán comparte con el lector gracias a su exquisita lectura de los textos cervantinos. Su libro además tiene la virtud de hablar abierta y sencillamente de la fisiología y sexualidad femeninas, así como de sus torcidas interpretaciones. Con su elegante claridad, el libro regenera así un discurso históricamente empañado por demasiada inquina o por falsa mojigatería y, además, lo logra sin caer en la vulgaridad o en cualquier tentación revanchista. Como inicio de los capítulos, a modo de introducción de los temas que se discuten a continuación, la autora incluye pinturas de la época reproducidas a color en esta cuidada edición de Iberoamericana-Vervuert. Se trata de una notable selección de gran belleza artística que evidencia la idealización del poder y la violencia y el lugar de la mujer como objeto de posesión y deseo en aquel escaparate cortesano: Tiziano, Rubens, Tintoretto, Bronzino, David des Granges... Más dos cuadros anónimos de insólita expresividad: uno es «La Naturaleza en su forja» y otro es el retrato de la amante del rey francés Enrique IV «Gabrielle d'Estrées, *Marquise de Monceaux*».

El libro cumple con creces el objetivo inicial de su propuesta. Al desvelar el discurso predominante en la época sobre el cuerpo de la mujer, nos ayuda a imaginar una conflictividad obviada y a percibir la subjetividad femenina eludida en los textos literarios. Con su reinterpretación de los personajes de Esperanza, Dorotea, Leocadia, «la señora peregrina» madre de Costanza, la duquesa del *Quijote*, Feliciana de la Voz, Cornelia y otras heroínas que pueblan estas páginas, se abre una veta profunda y emocionante para entender a estas mujeres, a los textos y a su autor, Miguel de Cervantes. Sin duda este mismo enfoque puede ampliarse para leer con mayor empatía la literatura del Barroco, y muy especialmente —dada la orientación teatral de esta revista— para interpretar y escenificar con éxito el teatro de los Siglos de Oro.

Nuria Alkorta

ALBA NIEVA, ISABEL (2022). *EL FIGURINISMO ESPAÑOL A ESCENA. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA*. GRANADA: LIBARGO.

Hace falta mucho valor y una singular curiosidad intelectual para reunir en un mismo estudio la escena sicalíptica y la del teatro de arte en las primeras décadas del siglo XX español. Solamente por eso este libro merecería la pena. La autora declara sus intenciones en el «Epílogo»:

> La principal finalidad de este estudio es comprobar cuáles fueron las muestras de modernidad que, a través del figurinismo, pudieron verse en la escena española desde 1866 hasta 1926. Con este objetivo se pretende ampliar los estudios que hasta ahora han abordado el análisis del hecho teatral desde la perspectiva escenográfica (pág. 259).

De acuerdo con este propósito, Isabel Alba Nieva divide su estudio en tres grandes bloques a los que precede una parte teórica, donde, de forma sumaria, aborda la significación y funciones del traje escénico, así como las novedades que aportó la Vanguardia en el siglo XX a la presencia o ausencia del vestuario en escena.

El primer gran bloque está dedicado a «Cuerpo y figurín en la escena sicalíptica: modernismo y erotismo». Aborda la autora los orígenes de la sicalipsis, que remite a las «suripantas» de *El joven Telémaco*, la opereta de Eusebio Blasco y música de José Rogel estrenada por los bufos madrileños en 1866. El segundo bloque, que lleva el título de «El germen del teatro moderno en la escena española: teoría y praxis en torno a la regeneración», se centra en el análisis de dos de las grandes actrices de finales del XIX y principios del XX, María Guerrero y Catalina Bárcena, aunque finalmente el estudio incide en esta última, su figura de mujer moderna y su vestuario. Por último, el tercer bloque, «Artistas y vestuario en la compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra»

analiza el trabajo sobre el vestuario de tres de los mejores diseñadores del momento que trabajaron con Martínez Sierra: Pepe Zamora, Rafael Barradas y Manuel Fontanals.

El campo de estudio es muy amplio, quizás demasiado, y comprende muchos aspectos, no siempre bien enlazados con el resto. Así ocurre con el tema del desnudo femenino en escena, que la autora considera entre los aspectos más rompedores de la Vanguardia teatral dentro del apartado teórico y que se trata muy sumariamente en el apartado de la sicalipsis para desaparecer después, aunque haya alguna alusión al tratar de Pepe Zamora. Y es que, de hecho, la autora no llega a tratar el mundo de la Vanguardia, sino que se centra en esa época de renovación que se da entre finales del XIX y las primeras décadas del XX, en que es perceptible la presencia del Simbolismo y se introducen de forma muy minoritaria algunas novedades en la rutinaria escena española. Sería interesante profundizar en la idea, que parece ser la de la autora, de que la sicalipsis fuese un antecedente de la Vanguardia, pero si es así, es una suposición que no se desarrolla en el libro. Es también el caso de la falta de conexión entre el primer bloque y el segundo: el salto que da la autora de las suripantas a la gran empresaria y actriz que fue María Guerrero es casi un salto sin red.

El libro, por tanto, no es un estudio definitivo del vestuario teatral en aquellos años fundamentales en tantos aspectos. Le falta una visión panorámica de lo que fue el teatro entre 1866 y 1926, de su importancia como el espectáculo de masas que llegó a ser entonces, de las limitaciones artísticas que supuso el éxito comercial, de los tímidos y casi siempre fracasados intentos de renovar una puesta en escena lamentable... Habría que tener bien claro lo que el público pedía al vestuario en las representaciones y lo que el empresario estaba dispuesto a ofrecer. Habría que distinguir claramente lo que aportó el escaso Naturalismo que llegó a la escena española y lo que pudo hacer el Simbolismo...

Esto no quiere decir que el estudio de Isabel Alba Nieva carezca de valores. Los tiene, y muchos. Por de pronto, es un trabajo que muestra cómo en una misma época coincidían en la escena española formas muy diferentes de tratar el vestuario, desde el sugerente erotismo de la sicalipsis a la alta costura que introdujo María Guerrero y siguió Catalina Bárcena para acabar en el exotismo de los montajes de la Compañía Martínez Sierra, tan influidos por los Ballets Rusos de Diaghilev. Y es especialmente interesante el análisis minucioso que hace la autora de

cada figurín, cada fotografía de las puestas en escena, mostrando un conocimiento nada común de formas, colores y tejidos, así como de las creaciones de los modistos parisinos. Este análisis, que consideramos la mayor aportación de este libro singular, resulta clave para entender los diseños de artistas tan conocidos como Manuel Fontanals, pero también los de otros que han pasado hasta ahora desapercibidos para la crítica, como es Pepe Zamora, al que los estudios sobre el vestuario escénico deberán prestar a partir de ahora más atención.

El libro está magníficamente editado e incorpora una buena cantidad de imágenes. Lástima que no estén en color, dada la importancia que este tiene en el vestuario teatral.

Fernando Doménech

MATEU TRICÁS, ELSA (2022) *LUCES. FUNDAMENTOS Y ESTRATEGIAS DEL DISEÑO DE ILUMINACIÓN ESCÉNICA*. LIBROS DE LA CAVERNA

Elsa Mateu, que se define como violonchelista, escenógrafa e iluminadora de profesión y dibujante y pintora de vocación, nos presenta en esta publicación conceptos teóricos y prácticos necesarios en el estudio de la luz para la escena y lo hace para aquellos interesados en entender que esta es un elemento esencial para la narración y no un sencillo recurso.

La primera edición del libro se edita en tapas blandas y tiene un total de 266 páginas además de distintos anexos. Se divide en introducción y dos partes con apartados que tratan desde los fundamentos de iluminación hasta las estrategias para aprender a iluminar una escena. Más concretamente, se abordan conceptos que van desde la parte más alejada al proceso creativo, como los conocimientos relativos a la teoría de la luz, la electricidad y la historia de la iluminación escénica hasta los más detallados recursos que se encuentra un profesional como mesas y distintos aparatos con las últimas tecnologías LED. El libro avanza hacia el estudio de la luz y su tratamiento en distintos espacios, todo tratados con amenidad y con un lenguaje sencillo. Como buena música, el sentido del ritmo que tiene la autora se traslada a las páginas que se leen sin dificultad.

Queda muy claro para quién se ha escrito este trabajo. Antes incluso de la introducción escribe en la primera frase de la nota preliminar que «está dirigido a estudiantes de iluminación» (11) y con la misma claridad continúa presentando su trabajo como un ejercicio docente «totalmente personal» recogiendo sistemas de trabajo aprendidos de maestros que se ha encontrado en su carrera profesional (11). Tras la introducción, esta claridad de ideas se traslada al texto e ilustraciones que lo acompañan en una metodología expositiva que divide el trabajo en las dos partes

mencionadas: fundamentos del diseño de iluminación y estrategias para el diseño de iluminación.

Una idea que está presente a modo de subtexto desde las primeras páginas se refiere a los conocimientos imprescindibles que se deberán adquirir para llegar a diseñar una planta de luces escénica. A este respecto, y en las primeras páginas se mencionan las tres características que hacen especialmente compleja la iluminación (19): la combinación entre lo abstracto de la idea y lo concreto del material con el que se va a realizar, la dependencia de otros elementos de la escena y su cualidad temporal y su acción «a tiempo real» Estos conceptos que permiten afirmar que «la luz es una actriz más» (20) deberán estar presentes en el imaginario del futuro lector en el transcurso de las dos partes del libro a modo de andamiaje sobre el que asentar el conocimiento que transmiten los distintos apartados.

Encuentro que el libro no tiene peros. Es de lectura amena y aborda conocimientos, unos interesantes con referencias externas para que el interesado pueda profundizar y otros necesarios para el desarrollo del futuro iluminador. Las referencias son correctas, así como los gráficos e ilustraciones. Hay, sin embargo, dos notas que podrían indicarse, relativas a la clasificación. Después de una primera lectura se echa en falta que no exista una tercera parte: el proceso creativo. Existir, existe, pero se incorpora en el apartado Estrategias. Pienso que la importancia de los conceptos presentados hasta ese momento relativos a herramientas y recursos para abordar el diseño de luces predisponen al lector a ese tercer apartado, colofón con suficiente entidad para convertirse en una tercera parte en el que a través del proceso «Preguntar, preguntarse y responder» (231) se transiten las tres fases básicas del proceso de creación. La segunda nota que abunda en esta clasificación tendría que ver con algún ejemplo concreto de alguna obra teatral y sus correspondientes diseños con los que estudiar el análisis teórico presentado y los resultados obtenidos. Salvo esta indicación, es destacable la labor de la autora en su afán de abrir el abanico de conocimiento para entender que la iluminación es un campo de trabajo con posibilidades de expresión artística.

En síntesis, se recomienda la lectura del libro con la que el/la estudiante al que lo destina podrá dar sus primeros pasos en su formación como iluminador/a haciendo de él un primer libro de referencia.

Miguel Ribagorda



AMO SÁNCHEZ, ANTONIA, LLOMBART HUESCA, MARÍA Y SANSANO, GABRIEL (2022). *MIRADAS DEL SUR. PATRIMONIALIZACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA*. ALACANT/ AVIGNON: PUBLICACIONS UNIVERSITAT D'ALACANT/ ÉDITIONS UNIVERSITAIRES D'AVIGNON.



La reflexión crítica sobre la temática de la memoria ha ocupado un lugar importante en el pensamiento académico de las primeras décadas del siglo XXI, principalmente en el contexto español, al igual que su plasmación literaria en el drama o la narrativa. Igualmente, la memoria histórica ha dado lugar a interesantes y variadas propuestas artísticas que mostraban los conflictos no resueltos del pasado y las consecuencias de los horrores de la guerra desde su dimensión épica o biográfica. El libro que reseñamos es fruto del trabajo de investigación sobre esta área de conocimiento llevado a cabo por la Université d'Avignon en colaboración con la Universitat d'Alacant. Ambas universidades convocaron en el 2018 un coloquio internacional con el objetivo de debatir en torno a las memorias colectivas en la España actual y reflexionar sobre las memorias olvidadas, minoritarias y minorizadas, y sus procesos de patrimonialización.

Miradas del sur. Patrimonialización de la memoria colectiva se articula de la mano de tres expertos sobre el tema de la memoria democrática y su relación con las poéticas teatrales y la literatura dramática, como son: Antonia Amo Sánchez, profesora de Estudios Hispánicos de la Universté d'Avignon, Maria Llombarts Huesca, profesora de la Université Paul Valéry de Montpellier 3 y Gabriel Sansano, profesor de Filología Catalana de la Universitat d'Alacant. Dicho volumen recoge las diferentes aportaciones de especialistas españoles y franceses sobre la escritura de la memoria, teatralizada o en forma narrativa, a partir de diferentes estrategias como la ficcionalización postmemorial de los testimonios o

el teatro documento y el teatro de testimonio en sus diferentes formas. Todo ello presentado desde una perspectiva interdisciplinar.

El pensamiento desarrollado a lo largo del libro se estructura en diversos estudios planteados desde diferentes áreas de interés: la literatura dramática, la novela y la novela gráfica, aspectos antropológicos o la didáctica de la memoria. Todos estos textos se enmarcan en una obra con un título evocador de las latitudes meridionales europeas, es decir, de las realidades que se presentan en la zona sur de Europa, un espacio pluricultural que acoge la parte catalana, valenciana y balear, por un lado, y el sur de Francia, por el otro.

En el primer bloque del texto nos encontramos tres estudios centrados en la memoria y la literatura dramática realizados por Francesc Foguet, de la Universitat Autònoma de Barcelona, Adeline Chainais, de la Université Paul Valéry de Montpellier 3 y Gabriel Sansano de la Universitat d'Alacant.

Francesc Fouguet estudia la obra teatral de *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor, una pieza fundamental en el repertorio del teatro catalán del siglo XX y del teatro independiente en general, estrenada en 1970. Fouguet analiza el papel de la censura franquista, los problemas de su recepción, así como el convulso contexto histórico y social que marcaron la realidad histórica de la obra. El estudio apuesta por recuperar los hitos teatrales de la escena catalana para asentar un repertorio de su literatura dramática mediante un necesario proceso de patrimonialización material e inmaterial del teatro desde la defensa de la memoria cultural.

Adeline Chainais analiza dos obras de la reconocida directora de escena y dramaturga Laila Ripoll, concretamente *El triángulo azul* (2014) y *Cáscaras vacías* (2016). En ellas, se presenta el universo de los campos de concentración nazi para participar en el reconocimiento de las víctimas, en este caso republicanos españoles deportados sometidos a torturas y ejecuciones. En dichas obras, la conocida directora y dramaturga utiliza recursos escénicos característicos de su trabajo teatral, como son: el humor negro, lo grotesco, la ficcionalización de los documentos de archivo, la poetización del espacio escénico o la evolución de la teatralidad hacia la performatividad, todo ello puesto al servicio de la defensa de los testimonios olvidados y la recuperación de su dignidad. El estudio de Chainais conecta en temática con otras investigaciones llevadas a cabo sobre el mismo tema, como es el caso del interesante trabajo de Antonia

Amo Sánchez, *De Orfeo a Plutón: los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*, ganador del XII Premio de investigación Artez-Blai sobre artes escénicas.

Gabriel Sansano, por su parte, centra su estudio en el teatro de la memoria histórica escenificado en las Islas Baleares durante las dos primeras décadas del siglo XXI. El catedrático y coordinador del Simposio Internacional de Artes Escénicas (SIAE) de la Universitat d'Alacant destaca como el teatro balear de las últimas décadas se ha caracterizado principalmente por llevar sobre la escena dramaturgias relacionadas con la representación, desde la perspectiva de la memoria histórica y del testimonio, de las consecuencias de la Guerra Civil española y la herencia que dicha guerra dejó impregnada en generaciones futuras cuyos personajes siguen estigmatizados por los hechos llevados a cabo por sus ancestros, configurando dramaturgias de la memoria y de la posmemoria. Dichas obras dramáticas escritas por autores como Jaume Miró, Aina de Cos, Pere Fullana, Aina Salom, Carme Planells, Salvador Oliva o Neus Nadal buscan a partir del juego teatral la reparación de la dignidad de las víctimas, el enjuiciamiento de los agresores y la puesta en valor y resignificación de los espacios de tortura y reclusión, reivindicando unas dramaturgias contra el olvido y la desmemoria. Sansano concluye que todos ellos se han interesado por conocer la verdad como deber del recuerdo, logrando recuperar desde las artes escénicas una parte del patrimonio material e inmaterial destruido durante décadas y reconstruyendo desde paisajes escénicos de la memoria la identidad individual y colectiva de un pueblo, en este caso, el balear.

En un segundo bloque del texto, encontramos estudios sobre temas patrimoniales y el uso de la memoria aplicados a obras y autores de otros géneros literarios. José Saval, de la University of Edinburgh, pone el énfasis en el análisis de dos obras de gran éxito, *Los soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Los surcos del azar* de Paco Roca, de campos distintos, la novela y el cómic, pero que buscan la recuperación de la memoria mostrando las vicisitudes de los perdedores de la Guerra Civil española a partir de estrategias literarias centradas en la autoreferencialidad y la metaficción. Saval muestra las coincidencias que se pueden encontrar entre las dos obras para aportar nuevas perspectivas sobre el estudio de la memoria olvidada. Maria Isabel Corbí, de la Universitat d'Alacant, se centra en dos novelas de Isabelle Alonso, descendiente de exiliados españoles, estudiando cómo se presenta la memoria individual

al servicio de la memoria colectiva. Virgilio Tortosa, también de la Universitat d'Alacant, presenta un estudio sobre la patrimonialización de la muerte ejemplificado en la figura de García Lorca, estudiando los múltiples intentos de localizar sus restos y cómo dicho proceso ha llevado a su mistificación y santificación laica.

Desde una perspectiva más antropológica, Florence Belmonte, de la Université Paul Valéry-Montpellier 3, reflexiona sobre el pueblo gitano y los estereotipos negativos que han rodeado a este colectivo, como un claro ejemplo de memoria olvidada. Belmonte defiende la patrimonialización del pueblo gitano para acabar con la precariedad y discriminación sufrida y así favorecer su integración social.

Para acabar el volumen, encontramos dos trabajos desarrollados por profesores de la Universitat d'Alacant sobre cómo abordar la pedagogía de la memoria y del patrimonio histórico. Rafael Sebastià y Emilia María Tonda proponen el uso de las Tecnologías de la Información Geográfica (TIG) para estudiar la memoria democrática en las aulas, tratando de mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje haciendo uso de las nuevas tecnologías. Isabel Marcillas, por su parte, presenta un trabajo desde la perspectiva didáctica relacionando memoria histórica y enseñanza universitaria. Partiendo de un estudio sociológico a partir de encuestas realizadas a estudiantes universitarios, plantea la relación de los lugares de la memoria material o simbólica con los hechos acontecidos para establecer puentes de conexión y de conocimiento entre los lugares claves de la Guerra Civil española y la memoria democrática. Unas estimulantes propuestas para seguir pensando y elaborando proyectos educativos que ayuden a conocer y construir la memoria colectiva.

En conjunto, *Miradas del sur* nos propone una reflexión transversal e interdisciplinar sobre los vínculos de la creación artística y el discurso de la memoria a través de la literatura dramática, la narrativa, el cómic o las aplicaciones didácticas. Todo ello, con el objetivo de enriquecer la investigación actual que se está realizando alrededor de la construcción de las memorias colectivas españolas y sus procesos de patrimonialización, tanto del patrimonio material como del inmaterial.

Martín B. Fons Sastre

BIELSKI, JAROSŁAW (2020). *ACCIONES CONCOMITANTES. UN MÉTODO PARA LA ACTUACIÓN TEATRAL*. MADRID: ADE.

Desde el título se muestra atractivo, con interés, suscitando abrir la página, pues como escribe el autor en la contraportada, «el teatro es un engaño, un engaño pactado»... «Concomitante», en la portada, un nuevo calificativo más que se une al nombre del teatro por excelencia, «acción».

En su esencia, se muestra dialéctico desde el proemio, pues vincula el proceso que se halla en dos direcciones, la del Creador y la del Pedagogo. Ambos términos, en uso contemporáneo podría ser conveniente, pero cabría la posibilidad de usar el binomio de «Director» y «Maestro», igualmente, como irá desgranando a lo largo del libro.

Como bien dice Jarosław Bielski, en adelante, Jarek, una figura contrarresta y se opone a la otra, o bien se acompañan en la contradicción, luego podríamos usar la frase «Director versus Maestro». Y ese caudal es por el que discurre y rezuma el libro. Cómo atender una gramática sustantiva a la labor del creador, el Director, y que se vincule con el propósito del que lanza a la creación con sus estímulos, el Maestro. En medio, el Intérprete. Pues, aunque se intitula como «un método para la actuación teatral», quiero apreciar que es de pleno un legado para un director en formación, también, así como un material didáctico excelente que ayudará a quienes se acerquen a aprehender para enseñar, porque ayuda a encauzar un proceso metodológico para la docencia.

Conocí a Jarek hace tiempo, y creo que como gran parte de la profesión me he visto relacionado a través de su labor docente, directiva y creadora. En mi caso, fundamentalmente, atendiendo a su labor como director, he asistido a sus espectáculos en su centro pedagógico y artístico, Réplilka. También, estuvo como tribunal dentro de mi oposición a la ESAD de Castilla y León. Asimismo, le invité cuando llegué como

profesor de Dirección a la RESAD, a una clase de Escenificación con 4º Interpretación Textual, donde atendimos qué ocupa en la labor de un artista a la hora de establecer la creación de un «Teatro de Arte», entre la dirección artística y la maestría docente. En otro orden, hemos mantenido conversaciones en distintos momentos sobre la situación del teatro, el creador, el director y la dimensión de los textos. En fin, con Jarek tienes la sensación de que el vaso medio vacío toma otra dirección para llenarse, afortunadamente, con esa honesta calidad que ocupan las frases convenientes, y por qué no, «concomitantes».

La grandeza que ocupa este libro para nuestro país en el devenir del arte del teatro se vierte desde la semblanza justa, medida y didáctica, muy didáctica, nada fácil, lo cual corrobora su maestría. Las dos sendas trazadas tratan de verter, por un lado, la enseñanza del análisis en acción de la escuela rusa stanislavskiana, legados trasmitidos desde Knebel o Tostonógov. Por otro, vinculado al de su Polonia natal, y que ocupa el rigor y experiencia añadida del otro gran legado para la historia del teatro contemporáneo y el devenir de la escena en el referente de la performatividad grotowskiana.

Dos caudales muy reconocidos y utilizados de muy distinta manera en nuestra experiencia docente y artística, y siempre con las interpretaciones devenidas de prácticas nacidas de la bibliografía en gran parte, además de las experiencias manifiestas como los aportes de traducciones realizadas por Jorge Saura, así como su labor didáctica en consonancia a la de Ángel Gutiérrez, maestrías venidas y trasmitidas en la RESAD durante años. También el tiempo de labor docente del propio Jarek ha encauzado y aportado a este legado.

Sin embargo, la síntesis que supone esta lectura facilita mucho la tenaz labor heurística que acontece ante la obra del propio Stanislavski, de excelencia irrefutable, pero que hay que desgranar en distintos aportes sustanciales y delimitados, a la hora de que el estudiante pueda sacar su propia adecuación y aprendizaje. Asimismo, la referencia bibliográfica de la herencia grotowskiana en su gran compilación de «Hacia un teatro pobre», se significa suficiente, pero se vuelve inconmensurable o compleja al tiempo y proceso de una formación de grado.

En este sentido, se podría decir que el discurso eminentemente didáctico, sencillo, pero no fugaz, y concreto, por ser aclaratorio, conforma el propósito del libro. Jarek ha conseguido hacer fácil para el lector la comprensión de la metodología del análisis activo, aunando los

detalles del origen en Stanislavski y el proceso acontecido en su devenir con Grotowski.

Como bien dijo Jarek en la presentación acaecida el 20 de abril de 2022 en la Sala García Lorca de la RESAD, y deseo que se me permita el intento de traerla, en resumen, «he querido hacer un ejercicio de sencillez y esfuerzo por mi parte al escribirlo en español, y así hacer un glosario gramatical de fundamentos de la metodología del sistema, para facilitar el desarrollo y aprendizaje del alumnado». Y creo que está satisfactoriamente logrado. Términos como circunstancias dadas, cadena de sucesos, tarea, objetivos, acción física... son usos cotidianos en la enseñanza del teatro, y aquí se estructuran con eficacia y facilidad para exponer el proceso metodológico de las sendas de los dos Maestros que han hecho su labor profesional, Stanislavski y Grotowski.

También Jarek afirma que no es el único método. Podemos ver la eficiencia del «Trampolín del actor» de Layton, para la enseñanza, y si se me permite esta comparativa, me atrevo a decir que podríamos apreciar que este libro va a ocupar una semblanza similar a la del maestro norteamericano en el estudiante y el profesor de teatro. Una escritura que anima a ponerse a trabajar, fundamental en un escrito que quiere atender al aprendizaje del alumnado, pero también del docente, recordando pasos consignados y eficaces en el sistema del análisis activo, para en conexión con la herencia de la escuela rusa, no dirimir el aprendizaje entre el intérprete y el director, sino que ambos caminan en paralelo en un proceso, por qué no, «concomitante».

Animo a que se lea, se estudie, y ojalá se quede como incipiente legado a la enseñanza del teatro, y así haga más eficiente el proceso creador, metodológico y artístico del corpus del análisis activo.

Gracias Jarek, por dejar por escrito la síntesis de un legado tan importante como el de la herencia de la enseñanza de la escuela stanislavskiana y grotowskina al panorama teatral español. El Maestro enseña en un acto generoso para que el Director y el Intérprete caminen en su estela creativa y artística, un detalle riguroso que constituye en este sucinto e inmenso libro.

David Ojeda

DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2022). *JORGE EINES. UNA SELVA DE PALABRAS*. MADRID: ANTÍGONA.

Este libro es el resultado de las entrevistas que durante tres años Emeterio Diez Puertas realizó a Jorge Eines. A partir de un trabajo de síntesis realizado de las más de cincuenta horas de grabación fruto de las entrevistas realizadas, surge este texto en un formato de monólogo en donde el propio Eines cuenta a los lectores tanto sus principales experiencias vitales, como su trayectoria pedagógica, así como sus experiencias como director escénico, y, finalmente, su planteamiento acerca de la teoría de la interpretación. De esta manera, este libro no trata solamente del planteamiento teórico del profesor argentino, sino que el tema central es el propio personaje de Jorge Eines.

Eines comienza contando sus recuerdos familiares, cómo accedió al teatro, cuáles fueron sus principales maestros, su llegada a España, su experiencia como profesor en la RESAD, la sala Ensayo 100, la Escuela de Interpretación Jorge Eines, etc. También describe sus principales experiencias como director escénico y realiza una pequeña introducción a sus principales libros. Paralelamente a toda esta información va explicando a lo largo del libro cuál es su planteamiento acerca de la interpretación, para concluir en el último capítulo con la introducción de algunos de los binomios que considera fundamentales: ética y técnica, conocimiento y expresión, y memoria e imaginación. También explica cuál es para él la Estructura técnica interpretativa, que comprende el objetivo, el entorno, la acción, el texto y la contingencia, teniendo un lugar preeminente el juego para acceder al inconsciente creador.

Por todo esto, este libro no está dirigido a aquellos lectores que estén buscando profundizar en la teoría de la interpretación einesiana, para eso están sus propios libros, sino en los datos fundamentales para

comprender la figura de Jorge Eines, sus raíces, sus principales datos biográficos, cómo ha ido evolucionando su planteamiento acerca de la interpretación y su cosmovisión, las razones de sus principales decisiones como pedagogo, sus deseos y temores, sus aciertos y errores, etc. En definitiva, quien quiera conocer en profundidad a Jorge Eines, tiene que leer este libro.

Juan Pedro Enrile

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (2022). *LOS JAMONES DE STALIN*. VALLADOLID: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALLADOLID Y FUNDACIÓN JORGE GUILLÉN

El científico Carlo Rovelli, uno de los iniciadores, junto con Lee Smolin y Abhay Ashtekar, de la gravedad cuántica de los bucles, expone los argumentos que dos investigadores le presentaron a un sabio rabino para dirimir sus diferencias. Al primero le contesta: «usted tiene razón» y al otro le dice igualmente: «usted tiene razón». Su hija, que está oyendo la conversación, interpela al rabino: «es imposible que los dos tengan razón». Su padre le responde: «Tú también tienes razón». Mi interpretación no es que el rabino defienda un relativismo estricto ni la semiosis ilimitada de Feyerabend, sino que tiende a la condena del dogmatismo absoluto y está adelantando las propuestas de Rovelli, que intentan conciliar las teorías de la relatividad general con las de la mecánica cuántica. Un consenso tal vez realizable «probabilísticamente» en el mundo de la ciencia, pero poco factible en el mundo de la política. Don Carlos, el de Tréveris, intentó aplicar a este universo la tríada hegeliana de tesis-antítesis-síntesis, que dio lugar a otro dogmatismo. En nuestro país el problema de las dos Españas, que tan bellamente poetizó Machado, ya se produce, según Antonio Elorza, Álvarez Junco, García Cárcel...con la desaparición de la monarquía tradicional por las abdicaciones de Bayona, las cortes de Cádiz de 1812...*Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)* de Alonso de Santos termina justamente con esta copla cantada por la 6ª cuadrilla: «*Cuántos muertos desde entonces, /peleando dos Españas, / la una contra la otra, /por ver cuál tiene razón!// Una tercera España muere en silencio todos los días, / en cualquier rinconcito, como en la playa de la Puntilla/ de gente maltratada, y de los humildes de corazón…/ ¡ ellos, tan solo a ellos, va destinada nuestra canción!*».

Podía interpretarse que se aboga por una tercera vía; creo, más bien que nuestro autor subraya especialmente el valor del *entre*, una preposición que, aunque parezca *velut nihil* (Valdés, casi nada) implica mucho. Según la RAE en su quinta acepción «denota cooperación», y en este sentido puede aplicársele a Alonso de Santos. Se trata, por tanto, de la cooperación entre distintas verdades y no la defensa de una única verdad. Cuando Pilatos le pregunta a Jesús qué es la verdad, la respuesta de este no le convence, ya que un romano no tiene la misma concepción de verdad que un judío.

La obra *Los jamones de Stalin*, que desvela y condena un dogmatismo, expone al final de la pieza tres interpretaciones distintas, como en el caso del rabino: la del agente municipal, la de la historia oficial y la que le contó su padre al Guía. Enlaza, así, de forma circular con el comienzo de la obra donde el mismo guía explica la fuente de su relato: «Lo que les estaba contando, se lo contó hace muchos años mi abuela Loli a mi padre, y este luego a mí (...). Yo se lo voy a contar a ustedes ahora para que se enteren». El teatro, frente a la narratividad del cine o de la novela, aunque tampoco renuncie a ella, apela como forma esencial a la ostensión o mostración, considerada por Emir Elam como la significación más elemental. Eso no implica un valor semántico menos rico, sino más sencillo. Por eso, el mismo guía hace una epojé de su relato, con esta llamada al receptor: «O mucho mejor será que lo vean ustedes mismos». Una de las grandes riquezas del teatro, gracias a la representación, consiste en mostrar, según los «actos de habla» de Austin y Searle, que lo *que se dice, es*, si el espectador quiere, como sugiere el autor y añado yo.

Nuestro autor cultiva todas las modalidades del teatro, con la misma precisión y rigor que los antiguos orífices ensamblaban sus piezas. Ha renovado así la tragedia clásica, ha recreado las diversas formas de farsas, en la línea de Aristófanes, Terencio y Plauto, la comedia hollywoodiana de Allen y Billy Wilder, como señalan José Ramón Fernández y Marga Piñero. Alonso de Santos ha fundado lo que puede denominarse teatro *racioemocional*, con una base teórica en Ortega y María Zambrano, entre otros. Es el tipo de modalidad teatral que encuentro en *Los jamones de Stalin*, y en otras de sus obras. La historia, el argumento, o la fábula como prefieren Aristóteles (*Poética*, cap. VI, 1450a), los formalistas rusos, Derrida... ha sido abordada con variantes por la narrativa y algunas piezas de teatro. Lo importante, sin embargo, es la *trama*, *el syuzhet*, es decir la forma de representación de la *historia*, en este caso la

guerra civil española. En el conflicto bélico adquieren una destacada presencia los comisarios políticos soviéticos. Entre los que envió Stalin a nuestro país destaca Stoyán Mínev, un médico comunista búlgaro con un papel fundamental en la Komintern (la III Internacional), de espionaje en Francia, Alemania o Italia, y que llegó a ser el secretario particular de Stalin. El exagente Boris Volodarsky (Vid. *El caso Orlov*, Crítica, 2013) envió hasta tres expediciones para asesinar a Franco. Como Stalin comprobó que era imposible, aconsejó a la Pasionaria y a Carrillo infiltrarse en los sindicatos franquistas y en las organizaciones obreras religiosas. Aunque al principio fueron reticentes, siguieron sus consejos. De ahí surgieron años después CC.OO., como ha recordado el mismo Carrillo y Jorge Semprún en un congreso en la UNED (2006), en el que consideró a Stalin «inventor de CC.OO».

Alonso de Santos utiliza la rica metonimia del jamón como ejemplo de lo que se llevó o quiso llevarse Stalin. Sitúa la *historia* del conflicto anti-*racional* en el ambiente lúdico de la fiesta popular y en su construcción de la *trama* introduce el componente *emocional* de las relaciones de Loli y Benjamín, y finalmente las de Inés y el comisario ruso. De modo semejante, en *Los conserjes de San Felipe* en pleno campo de operaciones y al son del silbido de las balas, expresan su declaración amorosa Inés y Salinero. Es decir, lo racioemocional, la simbiosis del *mythos* y del *logos* (Parménides, Platón en *El Sofista*...). Ni en la diégesis dramática ni en el lenguaje de los personajes se subraya lo trágico del conflicto. El autor lo delega en el discurso icónico de las proyecciones. El grupo de baile, que ejerce las funciones de coro, celebra festivamente que el jamón no pueda llegar a las fauces de Stalin. El comisario sigue los consejos de Inés y propone dejarse de guerras y de enfrentamientos y defiende el amor universal. Con esta sabia conjunción de lo lúdico y lo grave, Alonso de Santos, está llevando a la práctica las propuestas de Aristóteles, Nietzsche...y lo que los hermanos Manuel y Antonio Machado escriben en el boceto de *Las Adelfas:* «La comedia es en cierto modo el epílogo del drama». *Trampa para pájaros* ya es una sabia simbiosis de comedia y tragedia, o, como prefiere Medina Vicario, «un *mestizaje* similar al practicado por Eugene O' Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams o Buero Vallejo»; lo mismo puede decirse de *Los jamones de Stalin*. Nietzsche llega a afirmar de Wagner: «Sufro porque es una música de decadencia y ya no la flauta de Dionysos». Me parece, por tanto, acertada la interpretación nietzscheana de Deleuze: lo trágico no está fundado en una relación de

la vida con lo negativo, sino con la alegría y con lo múltiple. Michel Maffesoli, analizando esta dialéctica, destaca en la etapa postmoderna el retorno de Dioniso, la nueva centralidad de las emociones, lo orgiástico y la fiesta, y Norton Frye insiste en que la comedia contiene la tragedia, la cual no es otra cosa, que una comedia no acabada. Para llegar a este *punto* hay que tener mucho oficio, mucha sabiduría y mucho arte, unas cualidades que encuentro solo en Alonso de Santos. Refiere Aristóteles (*Retórica*) que a la pregunta de un panadero si hacía la masa dura o blanda, le inquirieron a su vez: «*Cómo?* En su punto es imposible?». Es lo que logra nuestro autor: que sintamos el goce ante la obra perfectamente construida, en su punto justo, igual que el placer que experimentamos en un viaje en un coche de alta gama, en el que no se nota ningún ruido.

Francisco Gutiérrez Carbajo

RODRÍGUEZ SALAS, GERARDO (2021). *VULANICOS*. GRANADA: PATRONATO CULTURAL FEDERICO GARCÍA LORCA.

La obra *Vulanicos*, escrita por Gerardo Rodríguez Salas, fue la primera obra que formó parte de la selección del Patronato García Lorca de la Diputación de Granada. Dicha selección fue presentada el 10 de diciembre del pasado año 2021 en el Palacio de los Condes de Gabia.

Esta selección de textos, bautizada como la colección de «Teatro bajo la arena», tenía el propósito de retomar la propuesta escénica y teórica de Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York.

Gerardo Rodríguez Salas, profesor de Literatura inglesa de la Universidad de Granada, decidió aventurarse en la escritura teatral y configurar *Vulanicos*, una obra que no solo recupera el lenguaje popular y el ambiente rural, sino que, además, resulta un claro homenaje a la escritura de Federico García Lorca. La obra plasma a esas mujeres que constantemente se quedan esperando hasta que terminan siendo devoradas por sus propios recuerdos. De esta manera, el autor nos devuelve esa mirada de ternura al mundo y esa eterna compasión que genera ser testigos de cómo alguien pierde a un ser querido.

Gerardo Rodríguez Salas, además de ser profesor de Literatura, es escritor, crítico literario, posee un máster en Estudios de Género por la Universidad de Oxford y un Premio Extraordinario de Doctorado. Antes de escribir *Vulanicos*, había publicado una colección de relatos como *Hijas de un sueño* (Esdrújula, 2017) y el poemario de *Anacronía* (Valparaíso, 2020). Sus poemas han aparecido en revistas como *Meanjin* (Victoria, Australia), *Círculo de Poesía* (México), *Altazor* (Fundación Vicente Huidobro, Chile), *Extramuros* (Uruguay), *Estación poesía o Salmacis*. Asimismo, sus poemas forman parte de antologías como *Granada no se calla* (Esdrújula, 2018), *Caballo del alba: Voces de Granada para Federico*

(Patronato Federico García Lorca, 2018), *Otros cuentos de amor, de locura y de muerte* (Mucho cuento, 2019), *Versos para bailar o no* (Almuzara, 2019), *Lumbre* (2019; volumen monográfico sobre poesía granadina del que es coeditor), *Poemas del confinamiento* (Entorno gráfico, 2020), *Katherine Mansfield Studies* (Edinburgh University Press, 2020), *EnContraDos* (Sonámbulos, 2021), *Instrumentos de paz* (De Sur a Sur, 2021), *Versos que abrazan* (Ayuntamiento de Almería y Fundación de Arte Ibáñez Consentino, 2021), *Para decir amor, sencillamente: Homenaje a Rafael Guillén* (Diputación de Granada, 2021). Además, su obra ha sido traducida a diferentes idiomas entre los que destacan el inglés, el francés, el italiano, el árabe y el portugués.

La obra *Vulanicos,* cuyo prólogo está escrito por Alberto Conejero, resulta ser una «elegía de una vida provinciana» como bien nos dice en el propio prólogo el mismo Conejero. La propuesta gira en torno a tres hermanas que esperan el fallecimiento inminente de su madre. La acción se desarrolla en un pueblo andaluz, que intuimos que puede ser Granada por el lenguaje de los personajes y por el mismo título de la obra: *Vulanicos*, una palabra granadina usada para referirse al conjunto de pelos plumosos de los dientes de león.

El autor respeta las tres reglas aristotélicas, ya que solo hay una única acción que acontece dentro de una casa de dicho pueblo andaluz y se desarrolla lo que dura la agonía de la madre.

Cabe mencionar el paralelismo con Federico García Lorca. Si observamos detenidamente, vemos aparecer el mismo cronotopo: Mujeres solteras o viudas encerradas en una casa, como podemos comprobar que sucede en *La Casa de Bernarda Alba*. Este encierro permite que podamos mirar el mundo interior de nuestras protagonistas y que nos convirtamos en los confesores de sus más íntimos secretos.

Por otra parte, ha de ponerse en valor, la capacidad del autor de recuperar el habla rural de las últimas décadas del pasado siglo y la intertextualidad que reside en el texto de Gerardo, haciendo diversas alusiones a Federico García Lorca, como la *Canción de Cuna* (del propio Federico) que recita Reme a su madre moribunda.

Reme, Sor Vicenta, Matilde y Madre son los personajes que aparecen dentro de esta fábula. Reme ha decidido abandonarlo todo por cuidar de su madre, quedándose soltera. Sor Vicenta, a pesar de tener altas expectativas en cuanto al matrimonio debido a su gran belleza, decide tomar los hábitos. Matilde ha perdido a su marido y a su primogénito

y Madre agoniza y va perdiendo gradualmente la razón durante todo su duelo. En cada una vemos un sufrimiento único, enfocado desde la compasión y la ternura que pondría el propio Federico García Lorca. Vemos el dolor de Matilde como el de la Madre de *Bodas de Sangre*, el sufrimiento de Reme y la pérdida de cordura de Madre como el de Martirio y la de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* y Sor Vicenta nos remite al conflicto de *Doña Rosita la soltera*.

El autor ha sabido plasmar con pulcritud puntillosa el duelo de las tres hermanas. Reme no quiere perder a su madre pues ha cuidado de ella toda la vida y no le quedaría nada, Sor Vicenta quiere que acabe ya su sufrimiento y Matilde, que parece que no se posiciona, sufre en silencio pues ya ha perdido un hijo y un marido, no quiere perder a más seres queridos. No debería quedar sin resaltar la capacidad del autor de plasmar la sensibilidad femenina dentro de la obra, sin la necesidad de introducir a ningún personaje masculino, al más puro estilo lorquiano.

Gerardo Rodríguez Salas ha conseguido templar nuestros corazones con una obra que, a pesar de mostrarnos la muerte tan próxima, ha sabido transmitirnos un hálito de esperanza y dar un mensaje alentador a aquellas mujeres que se han quedado encerradas en el recuerdo, estancadas en el tiempo, pero que nunca serán olvidadas. En definitiva, una obra que ha sido capaz de resucitar el espíritu lorquiano rural, sin dejar de lado lo mágico y lo onírico de ese poeta en Nueva York.

Magdalena Garzón Saiz



FERNÁNDEZ SOTO, CONCHA (ED.) (2021). *QUEBRADAS (DRAMATURGAS EN TIEMPOS DE PANDEMIA)*. ALMERÍA: UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



La Universidad de Almería publica bajo la edición de Concha Fernandez Soto, este libro colectivo que reúne el trabajo de quince dramaturgas de España y Latinoamérica, cuyos textos son detonados ante la fractura que deja en el presente el Covid 19. Dramaturgas que, como el título de la antología, hablan quebradas ante el caos generado por la pandemia. Es ya recurrente la acción de nombrar y agrupar en publicaciones de este tipo, la creación de las mujeres dramaturgas, como un ejercicio de aún necesaria visibilización.

Conviven en esta publicación trabajos de autoras de varias generaciones, que sirven sin duda para no perder de vista que antes de allanar el camino de la dramaturgia femenina con palas, las que nos preceden tuvieron que hacerlo con sus manos. Rita Segato, activista feminista y antropóloga argentina, dice que las mujeres no podemos descolonizarnos porque no hay vuelta atrás en la historia, lo que sí podemos hacer dice ella, es abrir brechas y fisuras en el gran discurso que nos contiene. El hecho extraordinario de vivir una pandemia abrió la fisura y entonces estas autoras repensaron la brecha de la que habla Segato. Para cuestionar, repensar, enunciar, denunciar y soñar el presente como un ejercicio cargado de potencia dramática que va más allá del papel. Georges Didi-Huberman hablaba de un Valle de luciérnagas y sirve tomar esta imagen para pensar en un valle de plumas iluminando la gran fisura que nos plantea el presente. No se trata de textos de mujeres que hablan de cosas de mujeres, peligrosa casilla que les dieron a las autoras que con sus propias uñas se abrieron paso en un lugar monopolizado por los autores. Se trata de mujeres repensando el mundo desde el teatro y cuyo denominador común es la diferencia en sus formas ver y entender

el mundo. Miradas plasmadas a través de universos que laten cada uno con su tempo y ritmo propio. El teatro también se lee y ahora más que nunca, en tiempos de incertidumbre, urge acercarse a la palabra teatral, esa que nos interpela a través de lo más noble que nos hizo humanos, la empatía y la conciencia de nosotros mismos.

Caminemos pues, en todos los zapatos, escenarios e historias que estas autoras nos proponen. Leer *Quebradas* es una potente medicina contra la soledad, es dejar entrar en el salón de casa a muchas otras tantas soledades y escuchar su latido para sentirnos más cercanos como especie y como planeta. Con textos de: Laura Aparicio, María Jesús Bajo, Elena Belmonte, Antonia Bueno, Juana Escabias, Concha Fernández Soto, Mar Gámez, Mar Gómez Glez, Tamara Gutiérrez, Eva Hibernia, Amaranta Osorio, Nieves Rodríguez Rodríguez, Lucía Rojas, Claudia Tobo y Patricia Zangaro.

Claudia Tobo

NOGALES, ROCÍO SANTIAGO Y TORRE-ESPINOSA, MARIO DE LA (EDITORES) (2022). *TEATRO Y POESÍA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI. EN RECONOCIMIENTO A LA LABOR DEL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO*. MADRID: VERBUM

El título de esta publicación es doble y sus partes se armonizan muy bien: los estudios, que tienen razón de ser en sí mismos, suman una importante dimensión afectiva al ser dedicados al profesor José Romera Castillo y, más en particular (y como acierto expresivo y conceptual) a «reconocer» su «labor»; reconocer es apreciar el mérito de alguien y agradecérselo y, en el caso del profesor Romera Castillo es evidente su labor (además de las docentes, investigadoras, de dirección de tesis doctorales y de gestión universitaria propias) de creador, impulsor y mantenedor de numerosas entidades investigadoras sustanciadas en varias asociaciones de semiótica, en el SELITEN@T o en una revista central en nuestro panorama editorial como es *Signa*. Las primeras páginas de este libro ofrecen el importante y extenso CV de este profesor y la no menos importante y extensa actividad del homenaje recibido con motivo de su jubilación, su nombramiento como profesor emérito (2018) y como Colaborador honorífico (2021), además del legado que hace a la UNED y de la institución del *Premio de investigación filológica «Profesor José Romera Castillo»*. El repaso de la andadura del Centro de investigación, de los Seminarios Internacionales de SELITEN@T y los treinta años de la revista *Signa* ponen de manifiesto lo sólido e importante de una tarea capital en el ámbito de la investigación filológica y, principalmente, semiótica.

Las contribuciones científicas presentadas en el Seminario y recogidas en esta publicación se dividen en las secciones «Creadores a escena», «Panoramas», «Del Siglo de Oro al Siglo XXI», «De siglo XX a los escenarios actuales», «...Y más en la escena de hoy» y «Cierre del homenaje».

En la primera sección, Alberto Conejero presenta unas reflexiones sugerentes sobre la conveniencia de un teatro poético, bien asentadas en su propia experiencia y en citas de autoridades como Lorca, Benavente o Strindberg. Lola Blasco Mena ofrece (con una claridad digna de agradecimiento) parte de las claves de su poética y retórica teatrales y las razones que las sustentan (la fábula política, la búsqueda de la verdad compartida y transformadora y la creación de un mundo nuevo), en dos de sus obras: *Siglo mío, bestia mía* y *La confesión de don Quijote*. Luis García Montero comenta el proceso de transducción de su poema «Prometeo» a la escena, a partir de un lúcido y necesario análisis crítico de la deriva acrítica y perniciosa del relativismo posmoderno y de su sustanciación en el neoliberalismo rampante, que lo llevó a reivindicar de forma simbólica la rebelión del titán contra la voluntad de los dioses. Laura Rubio Galletero presenta, desde una perspectiva de género, los aspectos más relevantes de las poéticas de Sylvia Plath y Anne Sexton (poesía confesional, temas femeninos tabús, problematización de la maternidad y la creación literaria) y la forma como abordó la dramaturgia de su obra *El techo de cristal. Anne & Sylvia* desde las preguntas que se hicieron estas dos interesantes escritoras. Eva Hibernia reflexiona sobre las relaciones entre teatro y poesía con un hito central para su propia obra dramática en Max Estrella de *Luces de Bohemia* (el poeta que encarna la agonía de su tiempo) y otro en la cocina de su madre cuando niña, con el convencimiento de que la poesía ha sido siempre la vanguardia de su creatividad. Enrique Bazo Varela expone su propuesta de hibridación de los modos lírico, épico y dramático (dramaturgia «rapsódica») en un proyecto propio (*En la cabaña / In der hütte*), que ficciona el encuentro entre Paul Celan y Martin Heidegger (que recuerda a *Copenhague* de Frayn). La sección «Panoramas» se abre con un artículo de Eduardo Pérez Rasilla sobre el cultivo del teatro poético en algunos creadores escénicos de la primera generación del milenio (Lola Blasco, La tristura, Nieves Rodríguez, Carlos Contreras, Minke Wang y Llanos Gómez), en los que considera importante la influencia de la Biblia y la tragedia griega. Berta Muñoz Cáliz informa con detalle sobre las biografías teatrales de algunos poetas en el teatro para niños (o para un público familiar) del siglo XXI (Cervantes, Calderón, Rosalía, Machado, Juan Ramón, Lorca, Miguel Hernández, León Felipe y Gloria Fuertes, verdaderas «cabezas de cartel» para institutos), en buena parte escritas con clara intención pedagógica y de muy diferentes calidades, medios y

lenguajes en la puesta en escena, y de índole más narrativa y lírica que propiamente dramática. Fernando Romera Galán se ocupa de algunas nuevas modalidades de la puesta en escena de la poesía recitada (*slam poetry*, la representación del poema oral, el recitado para porteros automáticos, performances o lecturas dramatizadas) y de aspectos que les son concomitantes como el aprecio por la nueva oralidad, la popularidad, la poesía en la Web, la música y la poesía..., que, en su mayor parte, ejemplifican bien que el medio es el mensaje. Manuel F. Vieites informa sobre teatro y poesía en Galicia en lo que va de siglo XXI, atendiendo a la estética posmoderna que los anima y a la pulsión expresiva, comunicativa y poética de sus autores que conlleva con frecuencia el gusto por la experimentación e hibridación genérica (el drama que adquiere forma de poema, textos dramáticos en verso y el drama posmoderno y diferentes tipos de espectáculos). Nerea Aburto se ocupa de la poesía en el teatro vasco del siglo XXI en espectáculos que tienen en su origen o en su confección poemas de Joseba Sarrionandia, 'Lauaxeta', Lorca, o Heiner Müller. Pilar Espín Templado se ocupa de óperas en español compuestas en el siglo XXI sobre clásicos como el Quijote, *Sonata de primavera*, *La casa de Bernarda Alba* o *El público* de Lorca (y otros textos de poetas españoles como Juan de la Encina, Jorge Manrique, Machado o Salinas), atendiendo a los procesos de transducción de la poesía o la narrativa al libreto operístico y a la puesta en escena, íntimamente fundidas, claro está, con la composición musical. La parte tercera («Del Siglo de Oro al siglo XXI») se abre con un estudio en el que el dramaturgo Álvaro Tato ofrece unas interesantes consideraciones sobre su propio (y exitoso) itinerario personal (en Ron Lalá y Ay Teatro) en la forma de llevar el verso a la escena (*En un lugar del Quijote*, *Ojos de agua*), así como sobre las posibilidades de futuro de estas fórmulas poético-dramáticas que dialogan con el teatro clásico español (*Todas hieren y una mata*); subraya la necesidad de que el verso esté asimilado por completo a la poética que plantea la dramaturgia (como sucede en el tercer acto de *Bodas de sangre*) y de que las obras no sean meros remedos u homenajes al teatro pasado sino formas de plantear asuntos actuales como el temor al paso del tiempo o los límites y necesidad del humor. Ana Contreras Elvira también expone algunas consideraciones sobre dos obras dirigidas por ella, *Esta divina prisión* y *prisiones del alma*, en las que incorpora textos poéticos místicos y de indagación en el misterio y lo inefable del siglo XVII al XXI, al tiempo que reflexiona sobre el consuelo que

pueda prestar el arte en tiempos complejos, con vidas a la intemperie y sin contacto con su dimensión espiritual. Lourdes Bueno Pérez coincide con Contreras en tratar de la incorporación de poetas místicos a la escena, en textos de Mayorga, Diosdado, Rodríguez Méndez y Sarasola sobre santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, vistos en sus aspectos más humanos. Ana Suárez Miramón abunda en algunos aspectos técnicos de la presencia de la faceta más humana de santa Teresa en las obras de Rodríguez Méndez, Mayorga y Diosdado (su preferida), y de cómo su capacidad para enfrentarse al poder la convierten en un modelo para nuestros días. Julio Vélez Sáinz escribe sobre la figura de Lope de Vega en *Cenizas de Fénix* de Daniel Migueláñez y *Lope y sus Doroteas* de Ignacio Amestoy que ofrecen una biografía afectiva del autor (la relación de Lope con sus propios fantasmas y su hija Marcela, en la primera, y la relación con Marta de Nevares y Elena Osorio, en la segunda). La cuarta parte se dedica al estudio «Del siglo XX a los escenarios actuales» y se abre con «Los del 27 a la escena», donde Francisco Javier Díez de Revenga ofrece un panorama de la presencia en las tablas de los poetas de esa generación, se constata la evidencia de que Lorca es el autor más dramatizado y se comentan, además de las numerosas dedicadas al granadino, obras referidas a Aleixandre, Cernuda, Alberti, Zambrano y María Moliner. Emilio Peral Vega abunda en algunas obras teatrales en las que Lorca es convertido en personaje, subrayando la tendencia a presentar una imagen «oficial» del poeta ajena a su complejidad humana y sus contradicciones vitales y artísticas, consecuencia del desconocimiento y del aprovechamiento interesado, además del recurso a las fuentes habituales de su biografía y escritos sin intentar la creación de un personaje con elementos distintos (aunque esto no parece cosa fácil de hacer). María Ángeles Grande Rosales investiga sobre la nutrida andadura escénica de *Poeta en Nueva York* (libro intermedial e indecible) y, más en particular, sobre el montaje de Blanca Li, plástico, coreográfico y musical, presentado por ello como écfrasis inversa de una écfrasis. También discurre por el ámbito de la danza la aportación de Manuel Lagos Gismero «El verso de Federico García Lorca hecho danza», donde repasa numerosas coreografías del siglo XXI cuya inspiración han sido los versos del poeta. José Vicente Peiró trata sobre la presencia en el teatro valenciano del siglo XXI de obras sobre Antonio Machado (por su estancia en Rocafort durante la Guerra Civil) y Lorca (por aprecio a su figura y su obra), con montajes de compañías como La

Subterránea, *L'Ultim Toc*, Francachela Teatre, Cant del Cigne o Erythrina Teatre. Estos dos mismos poetas ocupan a la hispanista y traductora húngara Eszter Katona en su estudio sobre *La piedra oscura* y *La milonga del destierro y los días azules*, consideradas como parte de un teatro de la memoria histórica, en las que Lorca llena la escena desde su ausencia, mientras don Antonio y su poesía protagonizan un drama sobre el dolor por el exilio transfundible a cualquier familia en cualquier tiempo. Jesús Ángel Arcega Morales estudia también diecinueve obras multidisciplinares relacionadas con la familia Machado pensadas para un público heterogéneo, con especial atención a la última: *Los hermanos Machado* de Alfonso Plou. María del Mar Mañas Martínez se ocupa de dos obras teatrales sobre la vida y la poesía de Jaime Gil de Biedma (que ya tiene rasgos teatrales): *Las rosas de papel. Una noche con Jaime Gil de Biedma* (2003) y *Las personas del verbo. Contra Jaime Gil de Biedma* (2017). Cierra esta cuarta sección Javier Huerta Calvo con unas atractivas consideraciones sobre tres intentos de dramatizar la historia de los Panero (incluida su propia obra *Carta al padre*), después de la película *El desencanto* de Jaime Chávarri en la que Felicidad Blanch y sus hijos hablaban de forma descarnada de su esposo y padre, el poeta Leopoldo Panero, máscaras teatrales mediante. La quinta sección recoge otras propuestas variadas. Miguel Ángel Jiménez Aguilar se ocupa del teatro y la poesía en la obra de Alberto Conejero y resalta la imbricación de ambos géneros por la utilización de un lenguaje poético en sus obras teatrales y el dramatismo de sus poemas, en una búsqueda de identidad personal y colectiva. De la intensidad poética en el teatro de este autor, precisamente, se ocupa José Luis González Subías en *Todas las noches de un día* y *La geometría del trigo*, en las que destaca su esencia lírica, manifestada, sobre todo, en su emotividad y su densidad verbal. Mario de la Torre-Espinosa se ocupa de *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, y relata con pormenor esta performance escénica de Angélica Lidell sobre Emily Dickinson, con cuya poesía entabla un diálogo que traduce a presencia escénica componentes del potente y original imaginario de la poeta norteamericana. Beatrice Bottin estudia *El lamento de Blancanieves* de Olga Mesa (basada en el atractivo e inquietante poema escénico de Robert Walser y en la original película sobre esta obra de João César Monteiro) y pone de relieve cómo los cuerpos de las dos bailarinas actuantes, provistas de cámaras, actúan en la obra de teatro como cuerpos-operadores de una película que se realiza ante los ojos de los espectadores y se

proyecta después dando nuevas dimensiones a los componentes de la obra. Ana Prieto Nadal estudia tres obras de Paco Zarzoso (*Piedra y encrucijada*, *Las mañas* y *Saguntiliada*) en las que destacan algunas de las características más definitorias del teatro de este autor saguntino: el uso del verso libre y de métrica y estrófica tradicionales, así como la utilización de un humor desbordado y corrosivo, de una ironía distanciada y de un absurdo moderado para dar cuenta de forma crítica de nuestro mundo actual, evitando la pomposidad pero dejando bien clara la trascendencia del quehacer teatral. Jorge Dubatti traslada el foco de atención a Argentina y, más concretamente, a los textos poéticos del actor-performer Gerardo Urdapilleta, con la que ejemplifica las nociones complementarias de «poesía performativa» y «teatro de la poesía», y propone una tipología de las «literaturas de acontecimiento teatral» en ese país. El homenaje al profesor Romera se cierra con un texto de César Oliva en el que reflexiona sobre las diferentes estéticas de Valle-Inclán puestas en relación con sus distintas personalidades y sus diversas apariencias físicas tal como las mostró la iconografía de la época.

Como puede comprobarse por esta sucinta información, el volumen, en su conjunto, es una entrañable y atractiva muestra de afecto hacia el profesor José Romera Castillo de instituciones y colegas, que se concreta no solo en el reconocimiento de su quehacer pasado a lo largo de varias décadas sino (y creo que sobre todo) en el dinamismo impreso a la investigación teatral por su impulso que deja como fruto un nuevo seminario (un semillero) y una nueva publicación, atractiva por la diversidad de participantes y útil por la calidad de sus aportaciones.

Miguel Ángel Muro
Universidad de La Rioja



GARCÍA FERNÁNDEZ, IGNACIO Y LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (2022). *TEATRO CLÁSICO CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA AL SIGLO DE ORO DESDE LA ESCENIFICACIÓN*. MADRID: ANTÍGONA.



> *... Existe el derecho a todos a equivocarse en la exégesis de los clásicos, pero desde la legitimidad de que cada uno se equivoque en aquello de lo que tiene mayor conocimiento y mayor capacidad de equivocarse creativamente en una búsqueda pertinente, yo llamo a esto* LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ERROR
>
> Ignacio García

Acercarse a la escenificación de los clásicos supone una decisión de máxima exigencia. Siempre entre dos posturas, desde el rigor de la valoración del texto y desde la confrontación de la mirada artística que lo contextualiza en el momento actual. La necesidad de abrir cada texto y rastrearlo con consciencia y decisión supone siempre una aparente contradicción entre rescatar lo que sostiene en su estructura del momento o acercarlo a lo que a día de hoy podría ser conveniente.

En este tono dialéctico se mueve continuamente el análisis riguroso que nos han hecho llegar los dos autores de esta obra: Ignacio García y José Gabriel López Antuñano. Y en la doble intención, atención o contradicción operante, el sostenido diálogo permanente entre la labor del dramaturgismo y la escenificación.

En este detalle, aparece prístina la mirada analítica que la obra de Juan Antonio Hormigón y su estudio profundo en su libro sobre el análisis dramatúrgico, recorriendo la sustanciación de este estudio, de este

libro. La atención entre el desbroce y el análisis con coherencia y legitimidad al abrir cada texto dramático de este proyecto, así como el destino en la puesta en escena, nos establecen una doble dirección permanente que se retroalimentan y coadyuvan de forma plena. El discurso de este documento, su ordenación metodológica, así como el rastreo de términos y conceptos ofrecen un digno breviario que ayudará a la encomiable disciplina de un creador, o de un estudiante de teatro, o de un investigador, o de quién lo desee, para valorar cómo lo realizan los autores a la hora de abrir y penetrar en cada de las decisiones que han enarbolado, estructurado y analizado hacia cada uno de los textos clásicos que ocupan este estudio.

Se estudian las siguientes obras: «Enrique VIII: La cisma de Inglaterra» con el que inician esta relación analítica en la CNTC; una versión del Quijote vinculada a la tradición oriental de una compañía de Khatakali; «Numancia» y «La hija del aire» en vínculo con la teatralidad mexicana; «La hija del aire. El sueño de Balladyna» entre el texto de Calderón y Slowacki, convocando una relación literaria española y polaca; «Fuenteovejuna o el coraje de las mujeres», aporte coral y crítico para analizar la postura de la mujer en la cultura africana, marfileña; «La vida del escudero Marcos Obregón» de Vicente Espinel y «Siempre pícaros» tres entremeses a partir de diferentes novelas de la picaresca, un homenaje a esta literatura; «Reinar después de morir» entre dos elencos portugueses y españoles y el debate entre el amor y lo políticamente correcto; «Don Juan, les morts ne sont pas morts» a partir de «El burlador de Sevilla» de Andrés de Claramonte, de reciente aprobada autoría, en vinculación de nuevo a la cultura y tradición de Costa de Marfil; para concluir con «Nem come, nem deixa comer» de nuevo en vínculo con la teatralidad portuguesa en la lectura de «El perro del hortelano». Estas obras constituyen los estudios de textos y puestas en escena que se analizan a lo largo del libro. Se vislumbra por un lado la intención de encontrar en los textos clásicos españoles la interculturalidad y señas de identidad que entran en un diálogo permanente hacia la reescritura escénica, desde donde se relaciona el pasado y el presente, culturas en la distancia y búsquedas contextualizadoras que se hagan plausibles en el presente. Contemporáneo y clásico, presente y pasado, actual y pretérito, búsqueda de revivir mitos, fábulas que permanecen constantes y genuinas en el tiempo.

A lo largo de cuatro capítulos se introduce el análisis en la necesidad de atender una propuesta de creación en la contemporaneidad. Desde el rigor de una conveniente lectura contemporánea; desde el análisis de la estructura dramática y su sonoridad; o a través de cómo interpretar actoralmente los personajes del teatro clásico en este momento; la composición narrativa de las puestas en escena entre el canon y la contextualización cultural de cada lugar del mundo en donde se escenificaron; y, por último, unas atenciones en artículos que muestran distintos estudios analíticos de la escenificación de los clásicos para nuestra mirada de hoy, entre epílogo o resumen analítico concerniente de cada uno de los autores.

Se descubren valores diversos entre lo imperecedero de cada uno de los textos en su acercamiento actual. Todo un recorrido entre el universo sonoro y musical de la estructura estrófica y versal, su sentido rítmico y musical, un teatro para ser oído y no visto, detalle nada obviable en nuestra actual cultura visual superlativa; la ideología de los textos y su rigurosa conversión a los problemas actuales, haciendo partes sustantivas de los diálogos dramáticos a través de la intervención de temas, discursos sociológicos y culturales, ahondando en detalles de los ancestros de cada país, en sus tradiciones y motivos de ritualidad, entre diferentes valores compositivos de la dramaturgia vertidos a la actualidad. Atender cómo conversar con los distintos patrones interpretativos desde la sociedad y cultura africana, la relación con la teatralidad y la sociedad mexicana como un foco en continua tensión social y política, el canon del verso que debe melodizarse y ser inteligible entre intérpretes con similitudes lingüísticas del español y el portugués, son algunos de los muchos detalles estudiados. En definitiva, hallar lo conveniente de cada textualidad y no traicionar por actualizar, ahondar en la rigurosa metáfora y contextualización temática que afronte con la mayor legitimidad y coherencia posible la estilización y escenificación a partir de una lectura contemporánea decidida y decisiva.

Por ejemplo, es fascinante a dónde se llega en el estudio cuando se establece que el pulso rítmico de la última sílaba acentuada es la que debe reinar por todo el compromiso de la enunciación del verso. Cómo en la base de la estrofa perdura una musicalidad definida, posibilitando la velocidad en la interpretación con relación a la estructura dramática. Favorecer que la lectura de la tradición opere funcionalmente al desarrollo del conflicto y aumentar tanto la dignidad de lo agónico como

su emparentamiento con la circunstancia actual del contexto político y social de distintas culturas: en Costa de Marfil con un coro de mujeres abanderando el discurso de Laurencia; en México, encontrando en dos planos distintos entre Cervantes y Calderón el referente ante la situación polémica del país; en India, la intervención narrativa de una lectura épica de nuestro Quijote en la danza teatral y ritual del Khatakali; o en Polonia, dos voces y discursos autoriales vinculados en el tiempo. O ver en el afamado proceso de estudio dramatúrgico de Hormigón, cuando aportaba en su análisis metodológico que «peinar» un texto es ofrecer una exégesis de rigor, cómo se nos puede hacer conveniente para favorecer su apreciación y captación hacia su tesitura temática, así como en el desarrollo eficiente entre la trama y la depuración de los conflictos vertidos a un público actual. A ese modo y manera, este estudio «peina» con sutileza todo el detalle de lo que nos quiere mostrar, para entender y aprender.

Conviene no perderse una página de este riguroso estudio. Conviene no hacer un exordio o breviario del libro, por cuanto muestra una exigente labor metodológica, frente a lo que pudiera ser un sesudo y farragoso motivo analítico. Conviene ensalzar su didactismo permanente, su exigente propósito propedéutico que avala cómo atender a la lectura contemporánea de los textos clásicos y no caer en un arduo arcaísmo, factura de farragosa arqueología que en muchos momentos llevó al ostracismo la apreciación ética y artística de nuestros textos áureos. Conviene no tildar de obvios cada detalle estructurado en su ritmado análisis. Conviene no ceder ante la aparente sutileza analítica, por no confundirla con un estulto resumen sin sustanciación. Conviene no saltar página por ripio, para indagar en cada pulso rítmico de sus epígrafes y avanzar en el proceloso viaje de un firmamento poblado de detalles, contrastes, referentes, discursos definidos en cada argumentación escrita.

Por todos estos convenientes, creo, se hace inconveniente no leerlo. Asumo que una crónica sucinta no puede abarcar el detalle que se vierte amable y legible a lo largo del estudio. Pero deseo que sirva como introito animoso que favorezca el impulso de abrir sus páginas. Considero que el trabajo abarca el rico propósito de educar a quienes estudian por una primera vez qué es hacer un clásico contemporáneo, esos intérpretes, esos estudiantes que se adentran, a veces, con algo de paso retraído a esta aventura apasionante de nuestro verso y egregia fábula de nuestro

siglo áureo. Considero que puede refrescar los propósitos de algunos detalles opacos en la lectura contemporánea de nuestros autores áureos. Lo creo oportuno que para quienes amamos la docencia signifique una estimable y deleitable lectura para que nos sorprenda en algún rincón de nuestro horizonte conocido.

Porque abrir un clásico es horadar un tanto más en nuestras conciencias críticas. Porque abrir un clásico es ofrecer una renovada mirada a nuestro quehacer presente. Porque abrir un clásico ocupa un momento de ilustrar de nuevo ese territorio que parecía conocido. Porque abrir este documento sobre lo clásico, otorga una rigurosa mirada vivaz y atrevida para no dejar de vislumbrar en nuestra historia una gran porción de nuestro presente.

No deberíamos olvidar, nunca obviar y jamás dar por sabido, pues este libro, este estudio, aporta esa crucial razón que es investigar, ordenar el pensamiento, elucubrar la atención a un público vigente, favorecer un legado que, sin dejar pronóstico oculto, legitima a paso firme el por qué nuestro teatro áureo es eterno, constante y presente, y, por ello, coherente y legítimo.

Espero que estudiantes, investigadores, docentes, junto a las labores de dirección e interpretación, y en general amantes de la teatralidad, abran la primera página, y verán cómo viajar en el tiempo se nos hace posible con poco que nos den este pequeño impulso desde la última sílaba acentuada: la que nos marca el ritmo, la que nos incita con rigor a eso que nos es imposible callar y que perdura a través de los tiempos, la senda áurea en nuestro presente siglo colmado de instantes sedientos que aplacar.

David Ojeda
Jefe de Departamento de Dirección Escénica

NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:
   Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.
   Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.
   Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.
   Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencia en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* 9, 8-20.

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor.).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138
E-mail: publicaciones@resad.es
Web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT