

# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

Monográfico: "Resistencia e innovación en la escena del siglo XXI"

Texto dramático:  
Ingobernables, de Rafa Segura, Carla Chillida y Pepe Ruiz



50

ENERO-JUNIO DE 2023



# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



ENERO-JUNIO 2023

Foto portada: David Ruiz

© RESAD, 2023. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Los autores de los textos y artículos

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 50

enero-junio 2023

---

**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 50.** Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: American School in London, Centro de Documentación Teatral, College of the Holy Cross, CONICET, RMIT University, Universidad Matej Bel, Saint Mary's College, UCM, UNED, UNIR, Universidad Carlos III, Universidad de Granada, Universidad de La Rioja, Universidad de Lausanne, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad Iberoamericana, Università degli Studi di Siena

**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 Schreckenber (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

EN EL 25 ANIVERSARIO DE ACOTACIONES 10

POLÍTICA EDITORIAL 13

## ARTÍCULOS

### Monográfico

*Resistencia e innovación en la escena del siglo XXI,*  
ESTHER FERNÁNDEZ Y DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS 17

*Para que se represente esta comedia aparente  
que hace el humano sentido: representar la comedia  
boy para que no se olvide el ayer,* ALEJANDRA JUNO  
RODRÍGUEZ VILLAR 23

*Teatro y violencia: la influencia de la tragedia griega  
en Martillo de Rodrigo García,* ANDREA NAVARRO  
NOGUERA 45

*El teatro palpable: estrategias queer de resistencia contra  
la toponormatividad,* ISAÍAS FANLO 73

*Esperpento y cuerpo violento: Angélica Liddell entre  
misoginia y feminismo,* MARA VALDERRAMA 99

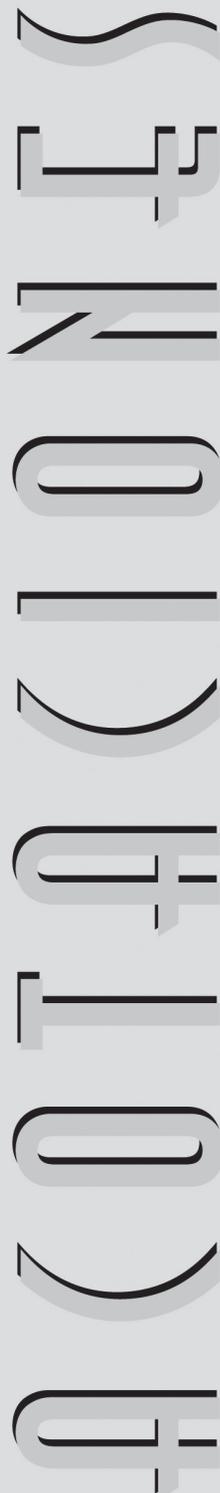
*Inmersividad, digitalización y polarización: elementos  
que reacondicionan la escena contemporánea,* de JUAN  
PABLO CRUCES 123

*Análisis de la práctica teatral video registrada: Amiga,  
de Irina Kouberskaya,* PATRICIA GONZÁLEZ  
ALMARCHA 145

### Miscelánea

*Dramaturgia emergente en la Real Escuela Superior de  
Arte Dramático: promociones 2017/2021,* CRISTÓBAL  
ARIAS SÁNCHEZ 177

*Del drama a la poesía y viceversa. La piedra oscura  
de Alberto Conejero como muestra de transmisión  
generacional de valores humanos,* MIGUEL GÓMEZ  
JIMÉNEZ 239



<i>Los lenguajes escénicos provenientes de la vanguardia como mediación estética en la dramaturgia de Alfonso Vallejo</i> , JOSÉ ONTIVEROS	261
<i>Intermedialidad y exclusión. De El Matadero (1838/9) de e. Echeverría a la escena porteña contemporánea</i> , LIA NOGUERA	283

## CARTAPACIO

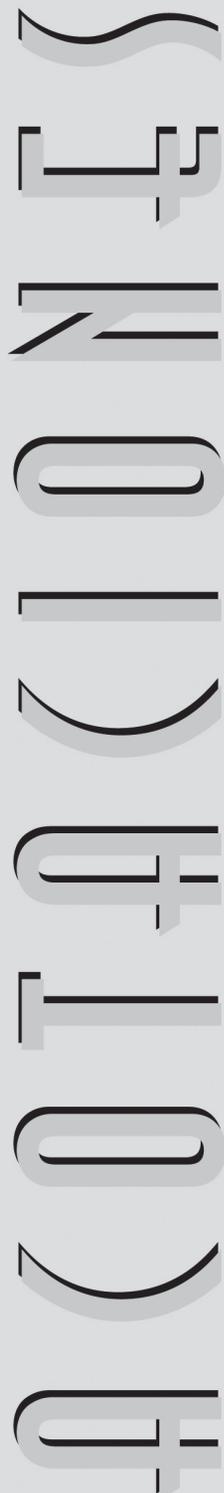
Presentación JESÚS PERIS: <i>Los cuerpos están en el escenario</i>	311
<i>Ingobernables</i> , RAFA SEGURA, CARLA CHILLIDA y PEPE RUIZ	329
Pieza breve: <i>Antígona Bel, una pieza de la pandemia</i> , MARÍA FERNANDA GÁRBERO	375

## CRÓNICA

<i>25 años de Acotaciones</i> , FERNANDO DOMÉNECH <i>¿Clásicos en crisis o guerra a los clásicos? Entrevista con Eduardo Vasco, director de escena</i> , por ESTHER FERNÁNDEZ	397
<i>X Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos RESAD. Vulnerabilidades y ética en los procesos. Maestras vivas III</i> , ANGELINA MRAKIC	401
	415

## Libros

Fernández, José Ramón (2022). <i>50 años del centro de documentación teatral</i> . CDAEM, por IGANCIO GARCÍA MAY	425
Gutiérrez Álvarez, Ruth (2019) <i>El teatro transgresor de Jesús Campos García</i> . Fundación Universitaria Española, por JOANNA MAŃKOWSKA	429



<i>Contemporary Theatre Review</i> . Volume 31 Issue 4, November 2021, por SOL GARRE	433
Huerta Calvo, Javier y Vélez Sainz, Julio (dirs.); Molanes Rial, Mónica (coord.) (2020) <i>Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI</i> . Ediciones Antígona, por SONIA DE CARLOS	439
Martínez Valderas, Jara; Del Hoyo Ventura, Marga; y Teira Alcaraz, José Manuel (eds.) (2021). <i>Últimos Circuitos Teatrales Del Siglo XXI</i> . Antígona, por BORJA CENTENO	445
Ribagorda, Miguel (2022). <i>Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia</i> . Artezblai, por MARTÍN B. FONS SASTRE	451
Abuín, Anxo; Pérez-Rasilla, Eduardo y Soria Tomás, Guadalupe (eds.) (2021). <i>Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual</i> . Visor, por MURIELL MUNDACA	459
Vieira Mendes, José María (2016). <i>Uma coisa não é outra coisa</i> . Cotovia, por ÁLVARO NOGALES GÓMEZ-IMAZ	467
<b>Normas editoriales</b>	471

S  
T  
N  
O  
I  
D  
F  
T  
O  
F



## EN EL 25 ANIVERSARIO DE ACOTACIONES

Ana Contreras Elvira

*Acotaciones* cumple su 25 aniversario este año de 2023, y lo celebra con un magnífico número 50 y una gran noticia: *Acotaciones* está en el cuartil 2 de SJR (Scimago Journal & Country Rank) en la cobertura 2019-2022. Esto quiere decir que tanto la revista como la RESAD se consolidan como referente internacional de las publicaciones académicas en el ámbito de las artes escénicas.

Este reconocimiento se ha conseguido gracias al entusiasmo y esfuerzo de todos los que hacemos *Acotaciones*: autoras y autores, miembros del consejo de redacción, comité editorial y consejo asesor pero, justo es decirlo, especialmente al tesón y la labor de su secretario, el Dr. Emeterio Diez Puertas, y del diseñador gráfico Luis Lamadrid, miembros del servicio de publicaciones de la RESAD, para quienes el trabajo se ha multiplicado exponencialmente. Efectivamente, *Acotaciones* ha pasado de publicar 2 números de 175 páginas al año, a volúmenes de más de 500 páginas, incrementando la presencia internacional, el número de monográficos, artículos y contribuciones y, por lo tanto, el de las autoras y autores, revisoras y revisores involucrados. Gracias a todas y todos por formar parte de la gran familia de *Acotaciones*, vuestra generosidad, compromiso, empeño y buen hacer.

Es un esfuerzo enorme, pero que nos llena de satisfacción a todas las personas implicadas por muchos motivos. Uno de ellos es que para las autoras y autores publicar en *Acotaciones* tiene consecuencias importantes en su currículum investigador.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Huelga decirlo pero, tal y como están los tiempos, acaso conviene señalar lo que esto significa en términos no solo simbólicos: publicar en *Acotaciones* puntúa para la acreditación en la ANECA, la obtención de sexenios e incluso primas, y también en las evaluaciones y resultados de los proyectos de investigación I+D e Institutos Universitarios a los que pertenecen autoras y autores, revisoras y revisores.



La alegría y el orgullo son mayores si se tiene en cuenta que *Acotaciones* se publica desde una escuela superior y no desde una institución universitaria. Las universidades contemplan la investigación como parte fundamental de su actividad y, por lo tanto, cuentan con recursos tanto para la creación y funcionamiento de las publicaciones académicas como para el profesorado y personal que se dedica a estas labores. Esto no ocurre en los centros superiores de enseñanzas artísticas, de ahí que seamos el único Centro Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad de Madrid y la única Escuela Superior de Arte Dramático pública del Estado<sup>2</sup> que cuenta con una revista académica.

La excepcionalidad de *Acotaciones* tiene que ver con una confluencia de voluntades y azares, como cuenta mi querido maestro, compañero y predecesor Fernando Doménech en la estupenda crónica que puede leerse en este número: La visión y el deseo del fundador, Ricardo Doménech, la complicidad de las personas que hemos ido integrando el consejo de redacción desde entonces, el apoyo de los sucesivos equipos directivos, la sobrecualificación y tenacidad del miembro del personal de administración y servicios que ostenta el cargo de secretario desde el comienzo y el esmero de los directores de la revista, incluida yo misma. Todas y todos hemos trabajado y seguimos haciéndolo gratis et amore, como decían las místicas o, como se dice hoy día, más allá -incluso al margen- de lo que exige el deber. Lo hacemos porque nos gusta y porque, independientemente de ránquines e índices de calidad, amamos el teatro y creemos en la difusión del conocimiento. Porque, si bien es cierto que desde la inclusión de los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas en el Espacio Europeo de Educación Superior las autoridades competentes han manifestado un gran interés por promocionar la investigación, este no ha venido acompañado de medidas acordes, sino más bien al contrario pues, como es hartamente sabido, las

---

<sup>2</sup> Exceptuando, por supuesto, la magnífica *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, pero cuyo régimen administrativo es diferente al de las escuelas que dependen de las Comunidades Autónomas.

últimas crisis económicas, sanitarias y de toda índole han empeorado las condiciones laborales en el sector público.

Tras este relato de la situación de la investigación en el campo de las Humanidades en España (“the weight of this sad time we must obey; speak what we feel, not what we ought to say”), que no tiene más propósito que informar de dónde partimos y, por lo tanto, de la dimensión de lo alcanzado y de la magnitud de nuestro gozo, queremos continuar realizando esta labor de activismo académico-teatral en la medida de nuestras fuerzas. Ojalá pudiéramos, en un próximo número no muy lejano, comunicar que *Acotaciones* se ha posicionado en el cuartil 1. Pero eso implicaría cambios de gran calado que exceden nuestras competencias. Por nuestra parte seguiremos -parafraseando de nuevo a Shakespeare- «alimentando nuestros sueños»; porque, decía María Zambrano, «no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero».



## 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



## Monográfico

*Resistencia e innovación en la escena del siglo XXI,*  
ESTHER FERNÁNDEZ Y DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS

*Para que se represente esta comedia aparente que hace  
el humano sentido: representar la comedia hoy  
para que no se olvide el ayer,*  
ALEJANDRA JUNO RODRÍGUEZ VILLAR

*Teatro y violencia: la influencia de la tragedia griega  
en Martillo de Rodrigo García,*  
ANDREA NAVARRO NOGUERA

*El teatro palpable: estrategias queer de resistencia  
contra la toponormatividad,*  
ISAÍAS FANLO

*Esperpento y cuerpo violento: Angélica Liddell  
entre misoginia y feminismo,*  
MARA VALDERRAMA

S  
E  
N  
O  
I  
D  
A  
T  
O  
A

*Inmersividad, digitalización y polarización: elementos  
que reacondicionan la escena contemporánea,*

JUAN PABLO CRUCES

*Análisis de la práctica teatral video registrada:*

*Amiga, de Irina Kouberskaya,*

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA



S  
T  
K  
O  
I  
B  
T  
O  
B



MONOGRÁFICO

RESISTENCIA E INNOVACIÓN EN LA ESCENA DEL SIGLO  
XXI

**Esther Fernández**  
Rice University

**David Rodríguez-Solás**  
University of Massachusetts, Amherst



Este número monográfico de *Acotaciones* se origina en el cuarto congreso de la Iberian Theater and Performance Network (ITPN) celebrado en Madrid del 6 al 8 de julio de 2022, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. La ITPN se establece en 2016 en los Estados Unidos, fundada por un grupo de investigadores y apasionados del teatro con el objetivo de aportar una perspectiva transhistórica al estudio de las artes escénicas peninsulares en todas sus ramificaciones (texto, puesta en escena, recepción, crítica, teoría y performance). Desde sus inicios, el objetivo de este colectivo consistió en abarcar el hecho teatral como un arte en perpetua evolución por su capacidad de diálogo con temáticas universales.

Hasta la fecha, la ITPN ha celebrado cuatro congresos con enfoques muy distintos, pues han abarcado desde la memoria histórica y la marginalidad (Fernández y Rodríguez-Solás, 2018; Fernández y Rodríguez-Solás, 2019) hasta las implicaciones del proceso escénico (Chouza-Calo, Fernández, and Thacker, 2023). En el último simposio acontecido en el 2022, el tema del encuentro giró en torno a la situación y estado constante de crisis en los escenarios nacionales. Se trataba de un tema de

urgencia en ese momento y de la necesidad de comprender mejor la desorientación vivida después de dos años de pandemia.

Hablar de crisis en el 2022 implica inevitablemente revivir el traumático impacto de la COVID-19 y las consecuencias que tuvo sobre la escena actual. Las restricciones vividas desde el 2020 generaron una situación totalmente adversa para la producción teatral, que nos alertó, por si lo habíamos olvidado, de que el contexto histórico afecta de manera directa a los escenarios y contagia al teatro. No obstante, las dificultades generan resistencia y cambio y si hay un arte con una capacidad de resiliencia y adaptabilidad a la adversidad y a la precariedad ese es el teatro. El director de escena Eduardo Vasco nos recuerda en la entrevista que cierra este monográfico que la crisis es el estado natural del teatro. Es por esta razón que nuestro acercamiento al tema de este monográfico trata de huir de un discurso apocalíptico. Antes bien, proponemos herramientas para identificar la capacidad del teatro para adaptarse a los retos del presente y entender la motivación de los cambios escénicos.

Las obras y montajes de mayor calado en la historia escénica han sido siempre inconformistas y contestatarias. Bien sabemos que el teatro se reinventa en periodos de censura, prohibición y crisis. Isaias Fanlo recuerda en su artículo las iniciativas surgidas tras la crisis de 2008 y la subida del IVA de 2012, que hicieron caer un tercio los ingresos y limitaron la acción de los teatros públicos, de los que depende para su existencia el precario ecosistema teatral del Estado Español. El impacto de la crisis económica coincidió con un momento creativo inigualable en la dramaturgia, quizás el más álgido del comienzo de siglo. El cambio social que se inauguraba esos años con la proliferación de proyectos colaborativos se concretó en Barcelona en la creación de Terrats en Cultura en 2013, un festival de artes escénicas que ofrecía espacios para el desarrollo de procesos creativos al tiempo que generaba un tejido cultural en las azoteas de los barrios tensionados por el turismo y la burbuja inmobiliaria que ocasionó la crisis económica. Nuevos espacios, nuevas voces y cuerpos que atraieron a públicos diversos. Juntos resistieron el azote de la austeridad fiscal y ampliaron el ámbito escénico de Barcelona.

Desde el ámbito docente, el teatro también ha tenido que adaptarse a la posición hegemónica de los discursos audiovisuales. La crisis de las humanidades ha colocado al teatro en una encrucijada en la academia

estadounidense, sin embargo también ha facilitado que surjan proyectos dinámicos. En la ciudad de Los Ángeles, *Diversifying the Classics* es un colectivo liderado por la profesora de la UCLA Barbara Fuchs en el que participan traductores, académicos, actores y miembros de la comunidad para acercar el repertorio del Siglo de Oro al público y los estudiantes del siglo XXI. Un ejemplo de esta mediación es el podcast *Radio Comedia*, donde se contextualiza la puesta en escena de la comedia áurea con grabaciones de lecturas dramatizadas y entrevistas con expertos que ofrecen claves interpretativas en un lenguaje accesible para estudiantes u oyentes interesados (Albalá Pelegrín, 2023). Alejandra Juno Rodríguez Villar aporta otro ejemplo del ámbito de las humanidades digitales en su colaboración para este monográfico. En su montaje de *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, sus estudiantes participaron del proceso creativo que fructificó en la grabación de la puesta en escena en los escenarios naturales de Hanover College. La grabación de la puesta en escena se impuso por las restricciones de la COVID-19. No obstante, el obstáculo que impidió que el entremés se representara con público facilitó que esta iniciativa circulara de forma más amplia y sirviera como modelo docente.

La interrupción de la pandemia revivió uno de los temas recurrentes de los estudios de performance, la discusión sobre el presente de la puesta en escena, o lo que es lo mismo, el carácter efímero y la resistencia del hecho teatral a ser documentado. Dos de nuestros colaboradores reflexionan sobre casos específicos surgidos en los últimos años. Juan Pablo Cruces explora ejemplos de teatro inmersivo, aplicaciones de la realidad virtual al teatro y experimentos de reproducción virtual de la situación que genera el hecho teatral, que incluyen la socialización de la audiencia. En los años de pandemia, las repuestas del teatro a la ubicuidad de lo digital revelan una relación todavía experimental que no ha terminado de consolidarse. Incluso propuestas que han tratado de acelerar la circulación digital del teatro en el Estado Español, como la del Teatro Tribueña expuesta por Patricia González Almarcha, han encontrado el obstáculo del medio audiovisual para reproducir el hecho teatral.

El presente monográfico bajo el título de «Resistencia e innovación en la escena del siglo XXI», se desvía ligeramente de la temática del congreso que lo gestó para mostrar las intervenciones artísticas y creativas como respuesta a diferentes crisis. Si el congreso analizaba las

dificultades del entorno teatral, los estudios aquí reunidos nacen del cruce conceptual entre la acción de resistir y la capacidad de innovar dentro de la teoría y la práctica escénica. Algunos de estos hilos conductores que ofrecimos como marcos de contexto para abrir posibilidades de diálogo a nuestro autores fueron: (1) el cierre de los teatros por campañas puritanas, circunstancias políticas o pandemias, (2) la creación de espacios escénicos alternativos en tiempos de crisis, (3) el rol del público en los periodos difíciles tanto para el consumidor de cultura como para el artista, (4) el oficio del actor ante cambios tecnológicos acelerados, (5) el presente y el futuro del teatro digital (6) la presencia o ausencia de personajes en crisis en las obras y (7) la difusión de dramaturgias emergentes. Los artículos que componen este monográfico combinan estas pautas temáticas y coinciden en apuntar hacia estrategias de resiliencia para superar los obstáculos que conlleva navegar contra corriente.

Hemos decidido abrir el presente monográfico con el artículo de Alejandra Juno Rodríguez Villar, «Para que se represente esta Comedia aparente que hace el humano sentido». El estudio está basado en la renovación del teatro del siglo XVII con el objetivo de acercarlo a las nuevas generaciones desde el aula. El ámbito docente es un espacio privilegiado para anticipar el futuro de los estudios teatrales. Las aplicaciones didácticas implican, además, una delicadísima tarea por la responsabilidad cultural y social que acarrea en tiempos de la cultura de la cancelación, como bien deja claro su autora a lo largo de su análisis.

Desde un ángulo distinto, en el segundo artículo volvemos a encontrar la pulsión por renovar a través de una revisión de la tradición teatral. En «Teatro y violencia: la influencia de la tragedia griega en *Martillo* de Rodrigo García», Andrea Navarro Noguera estudia la interpretación contemporánea que el autor y director argentino hace del mito griego de los Atridas, con un énfasis especial en el papel de la mujer en un contexto de violencia interna y externa al ámbito familiar.

«El teatro palpable: estrategias queer de resistencia contra la toponormatividad», de Isaias Fanlo, comienza cuestionando el binarismo que subyace a la toponormatividad que divide los espacios en privados y públicos. A través de un análisis que parte de los estudios queer, Fanlo estudia la ruptura que supuso la irrupción de proyectos colaborativos como Terrats en Cultura: un uso público de los espacios comunales de las azoteas vedados a su uso privado a raíz de la turistificación de los barrios del centro de Barcelona. El festival reclama las azoteas para una

celebración comunitaria a través de una programación donde los afectos queer se oponen a los binarismos.

Mara Valderrama analiza *The Scarlet Letter* (2018) como punto de partida de una posible consolidación antifeminista de Angélica Liddell. En «Esperpento y cuerpo violento: Angélica Liddell entre misoginia y feminismo», Valderrama plantea la posible interpretación feminista de las obras *Yo no soy bonita* y *La casa de la fuerza*, la crítica de la autora al feminismo y el grado en el que se puede relacionar el pensamiento individual de una autora con su obra. El artículo nos habla de otra crisis, los retos de la crítica feminista para analizar las prácticas escénicas de Liddell, quien adopta en *The Scarlet Letter* una actitud misógina y critica la supuesta complacencia del discurso feminista.

En «Inmersividad, digitalización y polarización: elementos que recondicionan la escena contemporánea», Juan Pablo Cruces expone algunas cuestiones que se abren con la experimentación digital en el teatro. Se cuestiona la posición del teatro en relación las culturas digitales. Cruces analiza las limitaciones del fenómeno teatral en dos dimensiones y critica las estrategias implementadas en la actualidad que no suplen la carencia generada por el teatro virtual y el teatro inmersivo.

El artículo de Patricia González Almarcha que cierra este monográfico, «Análisis de la práctica teatral video registrada: *Amiga*, de Irina Kouberskaya» evalúa el impacto de la unificación de las actividades teatrales *in situ* con la influencia de la cultura audiovisual. Dicho estudio se construye gracias al proceso de segmentación analítico que permite las grabaciones de la escena teatral.

Los artículos que componen este monográfico ofrecen pautas para entender cómo el teatro se ha enfrentado a los obstáculos de este comienzo de siglo acelerado. La creación de comunidades y la reivindicación del espacio público como un espacio escénico contrarrestaron las crisis económicas. Las crisis institucionales de las humanidades se responden con una ampliación del radio de acción del teatro gracias a las herramientas transmediales que permiten al teatro trascender el ámbito docente. La experimentación con discursos digitales permite mantener viva la comunidad teatral cuando los teatros cerraron sus puertas durante la pandemia. El pensamiento escénico reclama su lugar en los debates públicos sobre representación. El resultado de este número monográfico continúa la misión de la ITPN de ofrecer una plataforma para

reflexionar sobre la escena desde una perspectiva que atraviesa tradiciones y prácticas teatrales y performativas.

## OBRAS CITADAS

- ALBALÁ PELEGRÍN, MARTA (2023). Radio Comedia, an Open-Access Podcast by Diversifying the Classics. *Comedia Performance* 20.1, 111–117. doi: <https://doi.org/10.5325/comeperf.20.1.0111>
- CHOUZA-CALO, MARÍA, ESTHER FERNÁNDEZ, and JONATHAN THACKER, eds (2023). *The Unsafe Stage: Daring Adaptations, Creative Failures and Experimental Performances in Iberian Theatre*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FERNÁNDEZ, ESTHER y DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS, (eds.) (2018). Marginality in Spanish Theater, part 1. Volumen monográfico de *Romance Quarterly* (65.4).
- . (2019). Marginality in Spanish Theater, part 2. Volumen monográfico de *Romance Quarterly* 66.1.



«PARA QUE SE REPRESENTE ESTA COMEDIA APARENTE  
QUE HACE EL HUMANO SENTIDO»: REPRESENTAR LA  
COMEDIA HOY PARA QUE NO SE OLVIDE EL AYER.

*“SO THAT THIS PLAY, BORN OF HUMAN INGENUITY, IS  
PERFORMED”: PERFORMING COMEDIA TODAY LEST YESTERDAY  
BE FORGOTTEN*

Alejandra Juno Rodríguez Villar

Hanover College

([rodriguezvillar@hanover.edu](mailto:rodriguezvillar@hanover.edu))

<https://orcid.org/0000-0002-5492-3607>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.01

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Fuera de los festivales, la Comedia como producto cultural aurisecular está en riesgo de convertirse en un elemento desarraigado en la cultura contemporánea. Varios son los fenómenos contra su pervivencia integrada: la deconstrucción de los conceptos de lo propio y lo canónico, la falta de identificación de las nuevas generaciones, o el proceso ético y estético de la refundición y *proximización*. Se propone una tarea didáctica y divulgativa que acerque la comedia al gran público en una forma cercana a su concepción, a través de la creación de filmes en las instituciones de educación superior. Estos filmes, como parte de un proyecto educativo de humanidades digitales y públicas, integrarían un accesible repositorio de películas basadas en comedias, facilitarían el trabajo interdisciplinario, y proveerían al educador de medios expresivos para enseñar la Comedia más allá del papel, además de proporcionar a los estudiantes un aprendizaje basado en la experiencia.

**Palabras Clave:** Comedia, educación, películas, humanidades digitales, humanidades públicas.

**Abstract:** Outside of festivals, the *Comedia* as a Golden Age cultural product is at risk of becoming an uprooted element in contemporary culture. There are several phenomena against its integrated survival: the deconstruction of the concepts of “own” and “canonical,” the new generations’ lack of identification, and the ethical and aesthetic processes of reworking and proximation. We propose here a didactic and informative task that brings comedy (closer to its original conception) to general audiences through the creation of films in higher education institutions. As part of an educative digital humanities and public humanities project, these films would integrate an accessible repository of films based on comedies, facilitate interdisciplinary teaching, and provide the educator with expressive means to teach and show the *Comedia* beyond the paper, in addition to providing students with experience-based learning.

**Key Words:** *Comedia*, Education, Films, Digital Humanities, Public Humanities.

**Sumario:** 1. Resistencia en el siglo XXI. 2. Innovación en el siglo XXI. 3. A modo de coda. 4. Obras Citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

ALEJANDRA JUNO RODRÍGUEZ VILLAR es profesora asociada de español en Hanover College. Cuenta con un doctorado en Historia del Teatro Español por la Universidad de Santiago de Compostela y un doctorado en Romance Studies por la Duke University. Su investigación se centra en el teatro barroco español, especialmente en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, los que estudia desde una perspectiva cognitivo-literaria. También dirige *The Barrack*, una compañía teatral integrada por estudiantes y dedicada a crear telefilmes en español a partir de Comedias. Sus intereses académicos giran torno a la cognición, las emociones, los procesos de toma de decisiones, la estructura de la trama, el humor, y las humanidades digitales y públicas. Ha publicado en revistas como *Comedia Performance* y *Frontiers on Integrative Neuroscience*, y es autora del monográfico *Cuando Compostela subió el telón: crónica sentimental de la década dorada del teatro santiagués* (Alvarellós, 2011).

## I. RESISTENCIA EN EL SIGLO XXI

Cuando Zygmunt Bauman nos habló de la modernidad líquida a principios del siglo XXI, el sociólogo polaco presentaba un mundo que en los últimos años se ha convertido en nuestra realidad cotidiana. Lo que otros autores han llamado la Posmodernidad o Modernidad Tardía, en el concepto líquido de Bauman toma forma de metáfora sensorial que se materializa en la ausencia de terreno firme bajo nuestros pies. Según este, y como explica en el prólogo a su libro *Modernidad Líquida* (Bauman, 2000), la sociedad líquida es aquella en la que nada dura demasiado tiempo, no hay referencias estables, y espacio y tiempo quedan desasociados de manera irreversible.<sup>1</sup> Debido a la volatibilidad de este tipo de sociedad, las estructuras en las que se apoyaban los vínculos humanos desaparecen, y esos mismos vínculos se convierten en provisionales a la par que quebradizos. Esto redundará en la desaparición del sentido de comunidad y en la hipertrofia del concepto de individualidad.

Tal fragilidad unida a la revolución tecnológica nos coloca en la cultura de la inmediatez, uno de los rasgos más característicos de esta sociedad líquida, tal y como apunta John Tomlinson (2007) en *The culture of Speed; the Coming of Immediacy*. Ya no son sólo las noticias lo que envejece en 24 horas. Sobrevivimos al bombardeo continuo de infinidad de estímulos que se tornan obsoletos a los pocos minutos. Los gigantes tecnológicos manipulan nuestra química obligando a nuestros centros cerebrales responsables del placer, de la recompensa, a vivir en un constante estado de ansiedad pendientes de la siguiente descarga de dopamina (Meshi et al., 2015). Un «me gusta», una actualización del «feed», no sólo implica la efímera vida de lo que consumimos, sino, asimismo, la velocidad con que la necesitamos ser sorprendidos de nuevo. No son buenos tiempos para la gratificación aplazada. Si Bauman hablaba de sociedad líquida en cuanto a lo afectivo y a lo laboral, y hablaba de cómo el espacio se ha comprimido en un Aleph Borgiano gracias a las tecnologías de la información, Tomlinson nos recuerda que este nuevo ritmo nos hace entender de una manera diferente el paso del tiempo. El tiempo se comprime en un presente total en una visión diacrónicamente aperspectivista. Lo que está fuera del presente o no existe o ha de ser insertado en el mismo, hiper-filtrado por la perspectiva contemporánea. De ahí, las críticas desde el mundo académico del estudio de la historia a través de una lente presentista. En su artículo, *Is History History?*, James

H. Sweet (2022)<sup>2</sup>, presidente de la American Historical Association, se lamentaba de las dos vertientes en las que este presentismo se da: en primer lugar, concediendo poco interés al pasado anterior al siglo XIX, palpable en la disminución de historiadores especializándose en la historia previa al mundo moderno y, en segundo lugar, en la interpretación del pasado según los prismas contemporáneos. La crítica se basa en que si bien es cierto que es imposible mirar al pasado desde cualquier otro punto de vista que no sea nuestro presente, doblar la apuesta en este proceder puede desembocar en una completa incompreensión del ayer.

La Modernidad Tardía implica una fractura cultural en las comunidades previamente existentes; una fractura que si bien imperceptible en los primeros estadios, en los últimos tiempos se ha acelerado de manera que los grupos humanos, lejos de permanecer estables, se reconfiguran sistemáticamente con relación al nuevo producto cultural y a aquellos llamados a consumirlo. Estos grupos se intersecan en diferentes categorías y varían su constitución como lo hace un líquido en diferentes recipientes. Esto se debe en gran manera a la irrupción de numerosas plataformas para la creación y la diseminación cultural que ofrecen una oferta inacabable, a juego con la hiperindividualidad en la que vivimos, y que hacen muy difícil la compartición. La tradición, del latín *tradere* significa donación, entrega, y por lo tanto opera dentro de una comunidad que no la cuestiona pues la entiende como cierta, propia y articuladora. El artículo 2 de la declaración de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO recoge la tradición como uno de los elementos fundamentales de este patrimonio, pero la volubilidad de la sociedad contemporánea, acentuada por el incremento de los flujos migratorios, elimina uno de los componentes vitales de la tradición: la repetición; una repetición llevada a cabo por aquellos que entienden la tradición como cierta, propia y articuladora. Y la repetición, como sinónimo de redundancia, no puede colmar nuestra necesidad perentoria de ser sorprendidos.

La cultura anterior a ayer se convierte en un concepto museístico en el sentido de su desnaturalización más exacerbada: su extirpación de sus coordenadas espaciotemporales. Lo que en su momento nace de manera orgánica, con una serie de funciones que responden a un conjunto de necesidades del momento y lugar, ya no tiene cabida en un contexto que se autopercebe como radicalmente distinto: categorías contemporáneas son a menudo esgrimidas como insalvables obstáculos para

establecer una conexión con la producción cultural del pasado. Y no sólo eso, estamos además en un contexto en el que la tecnología ha llevado la competición por la creación de contenido a su grado máximo. No es hasta el siglo XVIII que el concepto de originalidad toma fuerza en la cultura occidental, estrechamente unido al desarrollo capitalista y al concepto de propiedad intelectual. Previamente, lo valorado es aquello que guarda similitud con lo clásico. Hay una conciencia clara de conservación, de transmisión, que resulta fracturada irremisiblemente con el auge del individualismo. Todo esto, facilitado por una economía en expansión que no sólo democratiza la educación, sino también los medios de producción y reproducción. La aparente desconexión entre una cultura asentada en las categorías apriorísticas y otra cultura líquida en perpetuo nomadismo se incrementa con el siempre creciente número de individuos generadores de la misma, que reclaman su lugar en la totalidad de la producción cultural. Las tasas de alfabetización en la Europa de la Edad Moderna rondaron el 20% de la población hasta la llegada de la Ilustración (Eskelson, 2021). En la Unión Europea, en 2019, ese porcentaje era del 99%<sup>3</sup>. Más aún, el crecimiento económico, además de incrementar la demanda cultural, también ha propiciado toda una red de suministros que dejan tiempo suficiente para la creación, cuando antes esta estaba reservada a muy concretos segmentos sociales. Hoy en día, internet facilita una plataforma infinita de auto-publicación y reproducción, y todos podemos ser, en potencia, agentes culturales «publicados». La competición es tal ya sólo en términos contemporáneos, que se convierte en un obstáculo mayúsculo el tener que competir asimismo con autores que llevan siglos muertos. El caso del teatro es incluso más complejo, al ser el arte dramático el resultado de diversos creadores que sinérgicamente contribuyen al resultado final. La cercanía a lo originalmente escrito, o a las coordenadas en las que obra fue concebida desaparecen a favor de licencias creativas que convierten el texto en un pretexto.

En esta circunstancia, ¿puede sobrevivir la Comedia? ¿Puede el espectador contemporáneo tener fácilmente una experiencia cercana a cómo la Comedia fue concebida por sus primeros artífices? ¿puede la Comedia resistir el envite de luchar contra los elementos de la posmodernidad? Los numerosos festivales de teatro clásico en la península constatan el interés que este teatro concita. Entre ellos se cuentan el festival de Almagro, fundado en 1978, Clásicos en Alcalá, fundado en

2001, y convertido en 2021 en Festival Iberoamericano del Siglo de Oro, y Olmedo Clásico, fundado en 2006. Un repaso a sus programaciones de 2022 revela que además de Comedias, en sus carteleras también abundan versiones sobre Comedias, obras contemporáneas sobre temas y textos auriseculares, textos clásicos de las tradiciones de otras lenguas (Shakespeare, Molière), y teatralizaciones de textos no dramáticos pre-modernos. Un buen ejemplo de esto último es la dramatización en gallego, ubicada en la sociedad contemporánea, de las *Cantigas de Santa María*, espectáculo titulado *Estrela do Día* y que pudimos ver en Almagro en 2022 a cargo de Produccións Teatrais Excéntricas. En el mismo festival, también se presentó una dramatización de *El PoPol Vuh*, una obra precolombina que recoge narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo quiché, a cargo de la compañía Escenarte de Guatemala<sup>4</sup>.

Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España, creada en 1986, supone un extraordinario impulso que, al igual que los festivales, se ve confinado por los límites propios del teatro en cuanto al alcance de audiencias. La orden de su creación en 1986 ya reconoce la fractura de la tradición, y nace así con la finalidad de: «por una parte cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras del teatro clásico español y de otra, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos universales, desde los griegos hasta los del siglo XIX, cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de los textos procedentes de este patrimonio teatral»<sup>5</sup>. La Orden CUL/3355/2010, de 21 de diciembre, por la que se aprueba el Estatuto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico como centro de creación artística del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música insiste: «La CNTC tiene como misión recuperar, conservar, revisar y difundir el patrimonio teatral español anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro, pudiendo abordar, asimismo, de manera ocasional, el repertorio clásico universal»<sup>6</sup>. En la temporada 21-22 la CNTC ha producido trece montajes<sup>7</sup>, de los cuales tres son Comedias del Siglo de Oro. Una de ellas es *Numancia* de Cervantes, si queremos incluirla en la definición de Comedia, y las otras dos son *La gran Cenobia*, de Calderón, y *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Aparte de esto se incluyen tres reinterpretaciones, una de *Fuenteovejuna*, desde presupuestos estéticos de Costa de Marfil, *Ternura y Derrota*, subtitulada *Diálogos contemporáneos a partir de Numancia*, y *Restos del fulgor nocturno*,

*Diálogos contemporáneos a partir de Lo fingido verdadero*. También hay un montaje infantil, *Lope sobre ruedas*, un espectáculo de narración oral sobre textos y vida de Lope de Vega. Sigue la lista con una versión sobre un texto en prosa de Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, y tres obras cortas de tres autoras del siglo XIX, Pardo Bazán, Víctor Catalá (pseudónimo de Caterina Albert) y Joaquina Vera; dos espectáculos contemporáneos sobre personajes barrocos, *La Baltasara*, y *Caravaggio, Vermeer y Velázquez* y, por último, una obra de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* y una visión contemporánea sobre Ricardo III también de Shakespeare, *Richard III Redux*.

Esta formidable oferta deja, sin embargo, una pregunta en el aire: ¿Es necesario un esfuerzo de dedicación exclusiva al teatro español pre-renacentista, renacentista y barroco, esfuerzo entendido como tarea divulgativa y pedagógica de acercamiento a los textos originales? Y reconozco aquí la dificultad de definición de «acercamiento», pero adoptemos, con el objetivo de operatividad, una cierta fidelidad al texto original, en forma y fondo, y a la experiencia escénica con que la obra fue concebida. ¿De qué manera puede uno acceder a puestas en escena cercanas a lo que los autores españoles y novohispanos escribieron e idearon, dentro de las coordenadas estéticas y éticas de la sociedad en que esos textos fueron creados? Una vez más, el teatro, como el arte multimodal que es, ofrece grandes resistencias para una categorización clara entre ortodoxia y heterodoxia.

Aparte de por la compresión de tiempo y espacio, la Modernidad Tardía se caracteriza también por la hiper-comercialización de la cultura. Al ser desposeída de su función natural, tiene más probabilidades de sobrevivir aquella que es convertida en un producto de consumo basado en factores exógenos a sí misma. Esto es, la mercantilización es hoy en día el pasaporte a la perpetuación en este mundo continuamente cambiante. En la esfera occidental, Shakespeare cumple la función de mercancía antonomástica del teatro del Renacimiento. Es el souvenir en el que el turista histórico se apoya para poder decir que ha estado en la Europa de la Primera Edad Moderna. Y no sólo metafóricamente. La mercantilización del dramaturgo isabelino también se expresa en todo tipo de recuerdos materiales que se pueden comprar en Stratford-upon-Avon y en muchos otros lugares. Shakespeare es una marca<sup>8</sup>. No obstante, pese a haber sido convertido el bardo en el *epitome* del teatro de la Primera Edad Moderna europea, también empieza a perder tracción.

Aunque el caso anglófono es diferente al hispánico por muchas razones, traigo aquí a colación a Shakespeare justamente por su supuesta fortaleza como producto cultural capaz de traspasar épocas y fronteras. Entre otros ejemplos, en 2007 la ACTA (American Council of Trustees and Alumni), publicaba un informe titulado «The Vanishing Shakespeare»<sup>9</sup> en el que listaba el sorprendente número de instituciones universitarias estadounidenses que ya no exigen haber estudiado al autor de *Hamlet* para obtener un grado en lengua inglesa. Entre los argumentos para relegar a Shakespeare se cuenta sobre todo la falta de tiempo para enseñar todo lo que se puede enseñar, producción que, como hemos visto, aumenta de manera exponencial. Asimismo, se aduce la dificultad de entender su lenguaje, y también el hecho de que Shakespeare no escribe sobre temas universales. Como asevera Michael LaPointe en *The Paris Review*: «Contemporary criticism locks Shakespeare in the era Jonson claimed he transcended—the patriarchal, class-divided, white Western world of late Tudor and early Stuart England»<sup>10</sup>. Esta aseveración revela la creciente querencia a un reflejo más literal que figurativo. Con respecto a las antiguas colonias inglesas tenemos el reciente ejemplo de Nueva Zelanda, donde el *New Zealand's Arts Council* ha retirado el apoyo económico al Sheilah Winn Shakespeare Festival, en el que estudiantes de educación secundaria compiten con montajes sobre el dramaturgo inglés. La decisión se ha tomado debido a que el festival se enfoca en un «canon of imperialism» y porque, a pesar de gozar de gran popularidad entre los adolescentes, «did not demonstrate the relevance to the contemporary art context of Aotearoa in this time and place and landscape»<sup>11</sup>. Sobre el polémico tema del hiperpresentismo, esto es, si la actualidad ha de estar presente no solo en el subtexto, sino de manera explícita sobre el escenario y también en el texto, Michael Deacon, columnista y editor de *The Telegraph*, dice: «I merely wonder why on earth we should want the plays of Shakespeare to 'represent modern Britain' in the first place. After all, they aren't meant to represent modern Britain, what with their all being set a minimum of 410 years ago»<sup>12</sup>.

Volviendo a España y con diferente posición se manifiesta Natalia Menéndez, responsable del Festival Clásico de Almagro entre 2010 y 2017: «When something is related to our times, and Golden Age is related to our times, there are things that need to be modified and treated. [...] We need to give the «today»; otherwise, Golden Age is too far away. Only mediocre creators don't do it. They do it as a business model,

because in Spain, there was a time when putting on a classic was to make money (with the schools and such). But then you are not a creator, you are an accountant, an economist, or someone who does merchandising» (Cowling et al., 2021). Michael Deacon y Natalia Méndez encarnan aquí el eterno debate entre la resignificación y la desnaturalización. Esta oposición abre nuevas interrogantes para más debates: si bien es verdad que cada período reconstruye los memes<sup>13</sup> a su propio gusto (por ejemplo: la transformación del meme «el amor es ciego» del mito de Psique y Cupido a *La bella y la bestia* de Disney), también es innegable que durante siglos se han seguido leyendo las mismas obras sin necesidad de procesos de aproximación. Es esta una práctica que parece haberse acentuado recientemente. ¿Quiere esto decir que hemos desarrollado cierta intolerancia al otro histórico? Mientras que la problematización ha desaparecido a nivel espacial, se ha convertido una constante a nivel temporal. Asimismo, si bien es cierto que los argumentos no son universales (no hay duda de que una historia de acendrado individualismo será menos inteligible en una cultura más comunal), ¿no es menos cierto que los mimbres de los argumentos, las pasiones humanas, sí que lo son? ¿Y no son las emociones el más básico punto de encuentro? Hasta los primates tienen sentido de la justicia<sup>14</sup>. Todo humano puede aprehender la compasión o la venganza. Estas preguntas, como todas, están intrínsecamente ligadas a los criterios con los que el artista teatral evalúa cada componente del texto original.

Si puede la Comedia, en su forma<sup>15</sup>, conectar con el público contemporáneo, es una interrogante de amplia discusión, respondida por Lorca<sup>16</sup> con su grupo «La Barraca» y sus representaciones de *La vida es sueño, auto sacramental* de Calderón de la Barca, o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Como decía el *Extracto de la Memoria del Teatro Universitario de La Barraca* de 1932,

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.

A estas alturas de la historia, la Comedia tiene difícil alcanzar ese grado de iconicidad (¿mercantilizada?) shakespeariana cuyo sustrato, sin embargo, tampoco es inmune a las embestidas de la Posmodernidad.

En España, en los últimos años las siluetas de las Meninas de Velázquez parecen estar consiguiendo ese estatus, no sólo con las muchas meninas dispersas por la ciudad de Madrid<sup>17</sup>, sino asimismo dando forma a los saleros y pimenteros de la clase *business* de Iberia<sup>18</sup>. Si bien esto está perpetuando, reinterpretando y divulgando la inmortal imagen, el debate sobre si es a costa de su desvirtualización está servido: recientemente, la responsable del Área de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid, Andrea Levy, ha manifestado que este fenómeno «tiene que ver con el fomento del comercio, de las tiendas y de determinadas marcas, y en ningún caso con la cultura» y ha querido «prevenir y alertar que esta utilización comercial no debería desvirtuar el símbolo de las Meninas, que son un símbolo universal fuertemente vinculado a Madrid gracias al Museo del Prado» añadiendo que «se está pervirtiendo un símbolo»<sup>19</sup>. Aun siendo capaces de evitar esa «desvirtualización» (¿resignificación?), es probable que nuestros autores auriseculares ya no puedan convertirse en iconos culturales en este mundo global tal y como lo es Shakespeare, o Molière representando a Francia, o Dante representando a Italia. España tendrá que seguir apoyándose en la prosa de Cervantes pese a haber dado luz a uno de los fenómenos teatrales más sobresalientes de Occidente. También queda en el aire cómo influirán las tendencias de descolonización eurocéntrica a la divulgación de un teatro que cuenta con más de 489 millones de hablantes nativos según el Instituto Cervantes (2019), aunque la Comedia fuera común antes de la independencia en la América hispanohablante como nos dice López-Cantos (1992): «Los autores del Siglo de Oro pervivirán en los escenarios hasta la independencia. Serán representadas las obras clásicas reiteradamente, como si se tratara de la recreación de unas modas nacidas muchos años antes».

En España, preguntar a un ciudadano al azar por tres obras escritas por Calderón o por Lope puede dar lugar a revelaciones desesperanzadoras. El sistema universitario español imposibilita en muchos casos la continuación del estudio de este teatro más allá del bachillerato regular, y en este, el teatro aurisecular está restringido a dos temas del primer curso. Aún más, las propias condiciones físicas de la Comedia, su gran número de personajes, y la dificultad de vestuario si se quiere representar visualmente cercana al barroco, hace que muchas compañías desistan del empeño, si no es con grandes modificaciones, por lo que ver obras del Siglo de Oro no es una actividad accesible para el común de

los ciudadanos, más aún en una sociedad del entretenimiento en la que se puede acceder cuando se quiera a espectáculos colosales desde la comodidad del sofá.

No es el objeto de este artículo persuadir al lector de que el teatro aurisecular en español merece un lugar prioritario en la producción cultural global, como categóricamente tampoco el ser un manifiesto sobre cómo la Comedia debe ser puesta en escena. Más bien, es este un intento de ubicarla a nivel didáctico y divulgativo, y enumerar las corrientes que afectan a su pervivencia a ese mismo nivel, además de proponer una línea de acción desde la educación para todos aquellos convencidos de que merece nuestros máximos esfuerzos. Mantenerse viva próxima a su forma original como un modo de acercarnos al pasado, para intentar entenderlo en sus diferencias con nuestro presente, y al mismo tiempo, valorar lo poco o mucho que hemos cambiado.

## 2. INNOVACIÓN EN EL SIGLO XXI

En la modernidad líquida es difícil argumentar a favor de la tradición. Como hemos visto, entre las nuevas generaciones existen tendencias que hacen que no necesariamente se sientan identificadas con artefactos culturales del pasado, ni a nivel de comunidad humana, ni a nivel de vivencia personal. Los cánones que han perdurado durante siglos como elemento de autoridad están siendo reescritos a la velocidad que imprime la Posmodernidad. Es tarea difícil defender por qué se debe apreciar esta obra y no otra, extintos ya los argumentos de «lo propio» o «lo canónico». Las creaciones del pasado, en este caso el teatro del Siglo de Oro, cuentan, sin embargo, con argumentos a favor para seguir existiendo. En primer lugar, las contribuciones a la lengua y al arte dramático. La Comedia Nueva y sus antecedentes siguen aún influyendo en la creación dramática contemporánea y al mismo tiempo recogen una forma de hacer que ya viene desde la antigüedad clásica; constituyen un eslabón sin el que no podemos entender nuestra evolución dramática. Además de ello, la industria teatral española aurisecular tiene especificidades que merecen ser recordadas por su carácter innovador. En segundo lugar, es crucial exponerse al ayer. Y mirarlo tal y como fue para poder evaluar en qué momento estamos hoy. No existe evaluación sin punto de referencia. Y, en tercer lugar, estos autores siguen

conmoviendo, intrigando, y haciendo reír. Su encanto entre el público contemporáneo no ha decrecido, incluso con la más arqueológica de las representaciones, término que habitualmente tiene una connotación negativa, aunque no lo sea inherentemente.

De manera obvia y estratégica, la mejor manera que tenemos de atraer a las nuevas generaciones a la Comedia es a través de la educación. El aula permite analizar en profundidad el texto, su ética y su estética en relación con nuestro presente, y por lo tanto ofrece la oportunidad de familiarizarse con la Comedia a través de la exposición intensa. Con toda la guía posible, pero sin atajos. Como dice Juan Mayorga:

[...] la forma más elevada de respetar es esperar algo bueno del otro. Cuando he sido alumno, los profesores mejores que he tenido eran los que esperaban mucho de nosotros. Y cuando he sido docente he encontrado compañeros en los que su desprecio a los alumnos se manifestaba en no esperar nada de ellos. Esa expectativa es compatible con reconocer las dificultades que puedan tener para convertirse en interlocutores nuestros. Yo el primer teatro que vi fue *Doña Rosita*, luego *La vida es sueño*, luego *Seis personajes...*, luego *Yerma*... Los adolescentes son los espectadores ideales de este teatro excelente: el que vea una de estas obras no va a olvidarla.<sup>20</sup>

El aula es el mejor lugar para dar a conocer el teatro, pero el aula necesita representaciones a las que no es fácil acceder; además, como hemos visto, en ocasiones con lo que se cuenta son más bien reinterpretaciones de la Comedia, alejadas de los elementos sustanciales que el educador debe subrayar para dar a conocer este tipo de teatro en su contexto. Afortunadamente, nuestro tiempo, con su continuo dinamismo nos ofrece esta posibilidad. La filmación, con su sistema de reproducción infinito, nos facilita el poder llevar la Comedia a cualquier rincón en cualquier momento. Lamentablemente, no son muchas las grabaciones de calidad a las que se pueda acceder libremente. Las redes sociales recogen filmaciones de algunas representaciones aficionadas del corpus áureo, pero las filmaciones de compañías profesionales a menudo se encuentran en repositorios que exigen registro. Además de ello, la filmación del teatro representado es un híbrido que no consigue materializar

su potencial en ninguna de sus formas. No capta la energía inmediata del teatro, ni puede alcanzar la intensidad expresiva del cine.

El cine en español no ha estado demasiado interesado en retomar los textos del Siglo de Oro ni respetando el verso, ni trasladándolo a la prosa, lo que juega en contra de la difusión de la Comedia. El mundo anglófono, en cambio, sí que ha mostrado más inclinación a mantener relevante al bardo de Stratford-upon-Avon a través del cambio de medio expresivo. No hace falta más que consultar el registro de películas<sup>21</sup> en las que aparece su nombre en los créditos de guion, y compararlo con otros dramaturgos europeos de la Primera Edad Moderna europea. Shakespeare inspira más de 1700 filmes, mientras que detrás de él, Molière se queda en 345 créditos. Los dramaturgos españoles, Lope, Calderón, Tirso... ninguno de ellos llega a los 50 títulos. Quizás más revelador sea aún saber que Estudio 1 de Radio Televisión Española, en su sitio web<sup>22</sup> muestra 258 producciones desde 1960 hasta 2015, siendo catorce de ellas Comedias, y ocho obras de Shakespeare. En España, *El perro del hortelano* de Lope de Vega (1986), dirigida por Pilar Miró, demostró que se podía hacer buen cine basado en los textos del Siglo de Oro. Lo hizo además manteniendo el verso, aunque con los cortes que el medio exigía, y con una estética que, sin ser precisa, retrotraía al espectador a la época de confección de esta obra. Es importante señalar este punto, porque la representación también importa con respecto a la historia. Si no queremos que el pasado desaparezca o quede subsumido en el presente, es necesario ofrecer la oportunidad de ser contemplado en sus propias coordenadas estéticas. En el Siglo de Oro español también hubo teatro, mucho, y bueno. Además, si prestamos atención a las últimas corrientes dramáticas televisivas, (v. gr. «Juego de Tronos»), queda claro que el espectador contemporáneo no se opone al viaje en el tiempo.

Lo que propongo desde estas páginas viene inspirado por dos de las grandes tendencias educativas actuales en Estados Unidos, país donde desarrollo mi labor profesional. La primera de ellas es las humanidades públicas, una nueva manera de contribuir al saber a través del trabajo en el aula de educación superior, pero con la colaboración de la comunidad, y teniendo como objetivo llegar a esa misma comunidad de una manera significativa y accesible. Las humanidades públicas se basan en proyectos que son implementados de manera completa. El objetivo no es la transferencia de conocimiento, sino la creación de una experiencia. Son estos proyectos que están destinados a un público medio, no

especializado, pero basado en prácticas académicas llevadas a cabo por profesorado, estudiantes, y miembros de la comunidad<sup>23</sup>.

Mi primera incursión en las humanidades públicas tuvo lugar en 2019 cuando, en un curso dedicado a Cervantes, mis alumnos montaron bajo mi dirección *El retablo de las maravillas* del citado autor. Los objetivos del curso consistían en analizar el fenómeno teatral del Siglo de Oro, tanto en su vertiente literaria como espectacular, con especial atención a Cervantes. Pero además de ello, también implicaba la creación total de una producción teatral, desde los primeros bocetos hasta las representaciones, pasando por decisiones creativas y estéticas. El estreno tuvo como público la comunidad de Hanover College, centro donde imparto clases. Esta representación tuvo lugar en español, sin mayores cambios textuales, con sobretítulos en inglés. Después de la misma se entregó a los espectadores un cuestionario para saber su opinión sobre el espectáculo, y de esta manera quedo registrada documentalmente la magnífica recepción que había tenido la empresa. Dos días más tarde, la obra se representó para la comunidad hispana de Jefferson County, Indiana, en Lanier Mansion, un edificio parte del Indiana State Museum and Historic Sites, y el éxito se repitió, esta vez sin la mediación de los sobretítulos<sup>24</sup>. Es necesario añadir también que antes de las representaciones se hizo una presentación explicando el texto y el contexto, como actividad didáctica complementaria al espectáculo, gran ventaja con la que contamos en el ámbito educativo.

En 2021 quise repetir la experiencia, sin embargo, la pandemia de la COVID-19 hacía imposible la representación con público. Fue entonces cuando las humanidades digitales inspiraron este nuevo proyecto, las cuales, si bien nos hacían perder en calor humano, nos hacían ganar en espectadores. Las humanidades digitales, como su nombre indica, consisten en la intersección de la tecnología computacional o digital con las humanidades. La propia naturaleza del teatro, hoy en día, encaja perfectamente con este nuevo campo:

The field of Digital Humanities may see the emergence of polymaths who can «do it all»: who can research, write, shoot, edit, code, model, design, network, and dialogue with users. But there is also ample room for specialization and, particularly, for collaboration. The generation now cursed with the label «digital natives» will surely develop the capacity to become comprehensive digital humanists. The fact that digital projects of any substantial scale benefit from and, indeed, often require

team-based approaches troubles traditional concepts of authorship in the humanities, which are still fixated, by and large, on single-authored achievements. (Burdick et al., 2012).

Las humanidades digitales incluyen el aspecto de colaboración que queremos imbuir en nuestros alumnos no solo desde un punto de vista ético, sino también como preparación para un mundo en el que el tamaño y complejidad de los proyectos hace cada vez más difícil el trabajar solo. Mientras que en el teatro como hecho espectacular siempre hemos sabido esto, otras humanidades también empiezan a trabajar colaborativamente en los últimos tiempos. En España, en el campo del teatro áureo tenemos muy fructíferos ejemplos como el Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidad de Compostela, el grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona, el grupo Proteo de la Universidad de Burgos, o el Grupo Griso de la Universidad de Navarra.

Las humanidades digitales son el vehículo perfecto para la divulgación de las humanidades desde un punto de vista didáctico: a) permiten gran flexibilidad a la hora de plantear el contenido educativo, contenido que está prácticamente vedado en la gran mayoría de los espectáculos teatrales, más allá del programa de mano; b) no están sujetas a las necesidades de competitividad profesional lo que ofrece gran libertad y flexibilidad artística; c) facilitan una divulgación prácticamente inacabable por sus condiciones de accesibilidad y repetibilidad.

El proyecto de espectáculo se convirtió entonces en una película que podríamos compartir a través de internet. Nuestro proyecto no sólo tenía los componentes de colaboración y digitalización, sino que así mismo contaba con el factor de la interdisciplinariedad puesto que los estudiantes de Hanover College que formaron parte del mismo pertenecían al Departamento de Español, dirigidos por mí, y al Departamento de Comunicación, dirigidos por Elizabeth Winters. Estudiantes de ambos departamentos tuvieron que estudiar y entender en profundidad el texto: los estudiantes de español, para poder interpretarlo delante de las cámaras y tomar decisiones creativas con respecto a la puesta en escena; los de comunicación, para diseñar cómo serían los planos, montaje, efectos sonoros y visuales. El entremés, tan cercano a la farsa<sup>25</sup>, ofrece unas posibilidades expresivas que facilitan no tocar el texto. Esto, y el hecho de que la película tenía un objetivo principalmente didáctico, hizo que este se interpretara íntegro utilizando la edición de Vern Williamsen (1997), publicada en red por la Texas A&M University<sup>26</sup>.

En las clases se estudió la Comedia del Siglo de Oro y el fenómeno teatral que supuso, así como sus características más relevantes dentro y fuera del escenario. También se habló de los parámetros ideológicos y morales en los que este teatro nació, y del *zeitgeist* filosófico del momento. Por poner un ejemplo sobre cómo estas clases discurrían, se habló de la razón del porqué de la verticalidad del drama aurisecular español en una incursión en la proxémica. Se habló de cómo además de venir dada por la estructura propia del corral, la verticalidad de la escena ayuda a conocer aquel mundo: diferentes planos existenciales, sociales, la interacción entre lo privado y lo público, o quien habita lo público y lo privado, entre otras cosas. Como no podía ser de otra manera, esta verticalidad también estuvo presente en nuestra película. Se utilizaron los hermosos escenarios naturales de estilo georgiano del campus de Hanover College, desde su imponente teatro, el Parker Auditorium, hasta la capilla, la Brown Memorial Chapel, y aunque esta arquitectura poco tenga que ver con el Siglo de Oro español, sin lugar a dudas retrotrae al espectador a un tiempo que ya pasó.

Los estudiantes leyeron y reflexionaron sobre todos los entremeses de Cervantes y estudiaron en profundidad «La guarda cuidadosa». Y no solo como obra coetánea de su autor, sino que sobre cómo este mismo texto puede ser entendido por un espectador hoy en día. Pese a que la comprensión de estos entremeses en su momento estuviera muy lejos de la visión romántica de Cervantes, no hay duda de que la apelación del soldado protagonista a que «Ya no se estima el valor,/ porque se estima el dinero» puede resonar en un público que prácticamente ha vivido toda su vida consciente dentro una crisis económica y que experimentan con gran ansiedad su futura situación financiera<sup>27</sup>. En el caso del estudiante estadounidense, por muy ridículo que resultara nuestra guarda cuidadosa para el virtual espectador aurisecular, no cabe duda de que la figura del veterano de guerra despreciado por su comunidad tiene un valor del que carece entre otros públicos.

Los actores no sólo estudiaron el texto desde una perspectiva literaria, sino también espectacular, y realizaron trabajo de voz, de cuerpo, y de creación de su personaje. La filmación se hizo además de manera híbrida. En primer lugar, se utilizó la técnica de la multicámara recogiendo el teatro en su forma original, pero con edición simultánea gracias a los tres diferentes ángulos en los que las cámaras estaban situadas. En segundo lugar, se filmó con una sola cámara aquellos momentos y

detalles a los que queríamos atraer la atención de los espectadores, y todas estas tomas se conjugaron en el montaje final. Como complemento enriquecedor, la filmación permitió la inserción de analepsis audiovisuales cuando los personajes narraban en escena algo acontecido fuera de ella, como por ejemplo los desprecios de los que Cristina hace víctima al soldado, incluyendo el uso del blanco y negro. También se insertaron montajes paralelos, pudiendo citar como ejemplo el momento en el que el sacristán y Grajales regresan a la casa de la fregoncilla para enfrentarse con el rival amoroso. Asimismo, se hizo uso de diferentes sonidos, desde fanfarrias y efectos expresivos hasta música para complementar el espacio sonoro. En la postproducción, también se añadieron los subtítulos correspondientes a la traducción al inglés que crearon los alumnos de español involucrados en el proyecto, con el objetivo de hacer la obra más entendible para más públicos. Este último punto es de gran importancia, pues si queremos que estas obras lleguen al mayor número posible de espectadores, la traducción es uno de los puntales de esta intención. Y aunque la inteligencia artificial nos facilita traducciones simultáneas generadas por un ordenador, la traducción como actividad en el aula sigue siendo preferible ya que una traducción humana siempre captará mejor la intencionalidad última del texto, y porque la traducción es también un excelente trabajo didáctico para trabajar sobre la misma.

La película<sup>28</sup> se puede ver en YouTube<sup>29</sup>, y marca un camino para aunar educación, divulgación, y supervivencia de los textos dramáticos auriseculares. En un mundo ideal, el educador en estas áreas contaría con un extenso repositorio de filmes sobre la Comedia, lo que le permitiría innumerables ocasiones de acercarse al período y a la literatura a través de infinitas combinaciones de comparaciones y diferencias que también se tendrían en cuenta a nivel visual. El teatro dejaría de estar postrado en el papel del aula para pasar a ser el espectáculo multimodal y dramático que en realidad es. Afortunadamente muchas son las instituciones de educación que cuentan con una cámara, y la infinidad de aplicaciones digitales existentes nos ofrece numerosas posibilidades accesibles para editar y enriquecer. El teatro está íntimamente relacionado con el juego, y para los estudiantes formar parte de una actividad así es una experiencia única e inolvidable, a la que, además, gracias al mundo en el que les ha tocado vivir, podrán volver una y otra vez, conscientes de que han colaborado a la hermosa labor de mantener viva la Comedia.

## 3. A MODO DE CODA

En definitiva, todos aquellos dedicados al estudio y enseñanza de la Comedia, convencidos de su valor, y comprometidos con su supervivencia, estamos obligados a entender el momento histórico en el que nos encontramos tanto en sus aspectos positivos como negativos. Si bien el presente cada vez se hace más grande, contamos con un instrumento impagable para ayudar a ponerlo en perspectiva: el pasado y las grandes obras que nos ha dado. Si hace 400 años el número de espectadores era limitado, hoy podemos llegar al mundo fácilmente a través del trabajo en equipo y un objetivo en común. ¡Larga vida a la Comedia!

## 4. OBRAS CITADAS

- BAUMAN, SYGMUNT. (2005). *Modernidad Líquida. México*: Fondo de Cultura Económica.
- BROSNAN, SARAH F. (2013). Justice – and fairness- related behaviors in nonhuman primates. *Proceedings of National Academia of the Sciences of the U.S.A*, 110 (2), 10416-10423.
- ESKELSON, TYREL C. (2021). States, Institutions, and Literacy Rates in Early-Modern Western Europe. *Journal of Education and Learning*, 10 (2), 109-123.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. (1997). *Obras completas, III. Prosa*, ed. M. García posada. Círculo de Lectores.
- HUERTA CALVO, JAVIER. El entremés o la farsa española. En Ciavó, M., & Doglio, F. (1987). *Teatro cómico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa* (págs. 227-266). Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale.
- INSTITUTO CERVANTES. (2019). *Anuario* El español en el mundo 2019. Bala Perdida Editorial.
- LÓPEZ-CANTOS, ÁNGEL. (1992). Juegos, fiestas y diversiones en la América Española. Mapfre.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA JOSÉ. (1997). *El entremés, radiografía de un género*. Anejos de Criticón.
- MENÉNDEZ, NATALIA. Entrevista en Cowling, Erin A., De Miguel Magro, Tania, García Jordán, Mina, & Nieto-Cuebas, Glenda Y. (2021). *Social Justice in Spanish Golden Age Theatre*. University of Toronto Press.

- MESHI, D., TAMIR, DIANA I., HEEKEREN, HAUKE R. (2015). The Emerging Neuroscience of Social Media. *Trends in Cognitive Sciences*, 19 (12). <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.09.004>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. (2005). *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Marcial Pons Historia.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, DAVID. (2016). La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, 200-216.
- RODRÍGUEZ VILLAR, ALEJANDRA JUNO. (2021). El retablo de las maravillas representa hoy la famosa fazaña de La Barraca: convirtiendo a Cervantes dramaturgo en familiar para el público estadounidense. *Comedia Performance*, 18 (1), 66-86.
- SWEET, JAMES H. (2022, Agosto 17). *Is History History? Identity Politics and the Teleologies of the Present*. Perspectives on History. The news magazine of the American Historical Association. <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/september-2022/is-history-history-identity-politics-and-teleologies-of-the-present>
- TOMLINSON, J. (2007). The culture of speed: The coming of immediacy. SAGE Publications Ltd. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446212738>
- UFEH, UNIÓN FEDERAL DE ESTUDIANTES HISPÁNICOS. (1932), *Extracto De La Memoria Del Teatro Universitario La Barraca*. ASOR.

## NOTAS AL FINAL

- 1 Curioso que los barrocos sentían lo mismo: «En efecto, todo es cambio, todo inestabilidad, *perpetuum mobile* y pulsación efímera en la visión que la cultura del Barroco transmite de un mundo, él mismo turbulento y transformado por graves acontecimientos, que lo sacan de las guías y caminos por los que solía transcurrir en un pasado, el cual enseguida se vuelve fabulosamente lejano» (Rodríguez de la Flor, 2005, 13)
- 2 <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/september-2022/is-history-history-identity-politics-and-teleologies-of-the-present> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 3 <https://fred.stlouisfed.org/series/SEADTLITRZSEUU> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 4 <https://www.festivaldealmagro.com/programacion/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 5 BOE, Orden de 14 de enero de 1986 por la que se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CTC) que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1986-2241> Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 6 BOE, Orden CUL/3355/2010, de 21 de diciembre, por la que se aprueba el Estatuto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, como centro de creación artística del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. <https://www.boe.es/eli/es/o/2010/12/21/cul3355/corrigendum/20110129> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 7 <https://teatroclasico.mcu.es/categoria/programacion/temporada-2021-2022/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 8 <https://www.languagehumanities.org/is-shakespeare-relevant-today.htm> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 9 <https://www.goacta.org/wp-content/uploads/ee/download/vanishing-shakespeare.pdf> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 10 <https://www.theparisreview.org/blog/2016/11/02/the-meaning-of-the-bones/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 11 <https://amp.theguardian.com/world/2022/oct/14/new-zealand-pulls-funding-for-school-sheilah-winn-shakespeare-festival-citing-canon-of-imperialism> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 12 <https://www.telegraph.co.uk/columnists/2022/10/13/worlds-stage-spare-shakespeare-accents/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.

- 13 En el sentido original del término acuñado por Richard Dawkins.
- 14 Sarah F. Brosnan (2013).
- 15 Concepto inaprehensible donde los haya pero que no debe entenderse como una prohibición de modificación alguna, como por ejemplo, cortando texto, como el propio Lorca hizo: «con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética» (*Obras completas*, III, pág. 240); «con alegría y profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo» (op. cit. 245). «No he refundido, sino que he cortado. Las obras maestras no pueden refundirse [...] No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos [...] cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en las manos. La dama boba se representará, pues, en la comedia, aligerada, cortada, nunca refundida» (op. cit 521).
- 16 David Rodríguez-Solas explica que «Lorca, que nunca sobrestimó la habilidad de la audiencia para entender los textos clásicos, tenía confianza en que se podía educar al público si le ofrecía un texto singular con una puesta en escena estimulante.» (2016)
- 17 <https://www.esmadrid.com/agenda/meninas-madrid-gallery> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 18 <https://www.iberia.com/es/business-plus/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 19 <https://amp.elmundo.es/madrid/2022/10/20/63501cbee4d4d8e9638b4570.html> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 20 [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20221024/juan-mayorga-siento-decepcionar-no-duele-espana/712428887\\_0.amp.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20221024/juan-mayorga-siento-decepcionar-no-duele-espana/712428887_0.amp.html). Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 21 [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 22 <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/>. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 23 <https://humanitiesforall.org/about>. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 24 Se puede encontrar un relato pormenorizado de esta experiencia en Rodríguez Villar, Alejandra Juno, «El retablo de las maravillas representa hoy la famosa fazaña de La Barraca: convirtiendo a Cervantes dramaturgo en familiar para el público estadounidense» en *Comedia Performance*, 2021, Vol. 18, No. 1 (2021), 66-86.

- 25 El personaje del entremés es, también, un ente doble que aparenta o cree ser lo que no es. Por ello la dimensión escénica de su caracterización es de suma importancia. Los rasgos externos del personaje confirman el carácter inmediato de comicidad que éste provoca. Cada uno de los aspectos que lo componen (voz, tono, gestualidad, mímica y vestuario) obedece a la exageración farsesca». Martínez López, 1997, 266.
- 26 <http://cervantes.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/comedias/guacui.html>  
Consultado el 16 de octubre de 2022.
- 27 <https://www2.deloitte.com/global/en/pages/about-deloitte/articles/genzmillennialsurvey.html> . Consultado el 16 de octubre de 2022.
- 28 <https://modlang.hanover.edu/laguardacuidadosa.php>
- 29 [https://www.youtube.com/watch?v=YETIr-vv\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=YETIr-vv_A)



TEATRO Y VIOLENCIA: LA INFLUENCIA DE LA  
TRAGEDIA GRIEGA EN *MARTILLO* DE RODRIGO GARCÍA

*DRAMA AND VIOLENCE: THE INFLUENCE OF GREEK TRAGEDY IN  
RODRIGO GARCIA'S PLAY MARTILLO*

Andrea Navarro Noguera

Universidad Nacional de Educación a Distancia

([Andrea.navarro@flog.uned.es](mailto:Andrea.navarro@flog.uned.es))

<https://orcid.org/0000-0003-2289-8002>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.02

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Rodrigo García (1964-), a través de su obra *Martillo* (1989), retoma el mito griego de los Atridas alejándose de la tradición y creando una imagen de la tragedia única y propia. En el presente artículo estableceremos algunos parámetros que subyacen en la disposición general del director argentino hacia la caracterización de los personajes clásicos. Pondremos el énfasis en el tratamiento de la mujer, Clitemnestra, dentro de un mito basado en la violencia interna y externa al «oikos».

**Palabras Clave:** : Tragedia griega, recepción clásica, Rodrigo García, *Martillo*, violencia.

**Abstract:** Rodrigo García (1964-), in his play *Martillo* (1989), rewrites the Greek myth of the Atrides, moving away from tradition and recreating a unique type of tragedy. This article seeks to establish some parameters to account for the general willingness, on the part of the director, to explore the characterization of classical heroes. We will pay attention to women, particularly to the role of Clytemnestra within a myth based on the internal and external violence of the «oikos».

**Key Words:** Greek tragedy, Classical reception studies, Rodrigo García, *Martillo*, violence.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La recepción del mito de los Atridas en el teatro actual. 3. El mito en la obra de Rodrigo García. 4. Análisis comparativo del tratamiento del mito en la tragedia griega y en *Martillo*. 4.1. El sacrificio. 4.2. La venganza. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas.

Copyright: © 2023. 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)

ANDREA NAVARRO nace en Valencia en 1991. Es graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia y realiza el Máster de Investigación de «Lenguas y Literaturas de la Antigüedad» en la Universidad de Barcelona. Se doctora en 2019 en Filología Griega (tema: «coro femenino en las tragedias tardías eurípideas») por la Universidad de Valencia y por la Universidad de Freiburg bajo la codirección de C. Morenilla y B. Zimmermann. Actualmente, es Profesora Ayudante Doctora en el departamento de Filología Clásica (área de griego) en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

## I. INTRODUCCIÓN

La reapropiación de materiales mitológicos griegos ha sido y sigue siendo un proceso constante en el teatro.<sup>1</sup> La pervivencia y reelaboración de temas, personajes y motivos procedentes de las obras dramáticas griegas atiende a razones diversas según cada autor y contexto político, social y cultural en el que se encuentre.<sup>2</sup> Se acude a ellos, especialmente a los que conservamos en forma de tragedia, al constituir este un género prestigioso y de gran carga didáctica tanto en la Antigüedad como a lo largo de toda la historia del teatro.<sup>3</sup>

La tradición mítica de la que se nutrió la tragedia griega tuvo su origen en las historias de las grandes familias aristócratas, cuyos orígenes se pierden en el tiempo y están asociadas indefectiblemente con las divinidades.<sup>4</sup> En cierto modo, los asistentes al teatro<sup>5</sup> ya sabían el tema y los motivos tratados en las tragedias;<sup>6</sup> conocían en términos generales las líneas narrativas por las que discurrían tales mitos.<sup>7</sup> La novedad residía en mirar en acción aquello que los receptores conocían por lo general mediante la oralidad y, además, porque cada poeta imprimía modificaciones a los tópicos y determinaba la dosis necesaria de intriga para mantener la atención del público que, con estos elementos, compulsaba el contenido de su propio imaginario.

Si ya para los poetas de tragedia y su público la resemantización de los temas y motivos de lo trágico era potencialmente materia inagotable, para la literatura occidental ha representado un sustrato de una valía trascendental, pues toca los más diversos discursos de la cultura, en la medida en la que su riqueza simbólica, la profundidad semántica de los temas y motivos, son modelos que explican al individuo su fragilidad y su fortaleza, sus límites y sus excesos, su terror cósmico ante el destino indescifrable, en suma, su condición trágicamente humana. Esta herencia griega y su cultivo en Occidente es lo que hace de la tragedia hoy un discurso vivo y pleno de reflexiones de muy diversa naturaleza.

El propósito del presente artículo consiste en abordar la manera en que el director y dramaturgo Rodrigo García se reapropia de uno de estos mitos, el mito concerniente a la familia de los Atridas, del ciclo troyano. Este mito tuvo su epítome en la *Orestíada* de Esquilo, pero tanto Sófocles como Eurípides trataron parcialmente alguno de los episodios troyanos en sus tragedias. Veremos a través de los diálogos de la obra *Martillo* cómo García utiliza como material básico varias de las

tragedias que tratan el mito de la casa de Atreo y cómo organiza un innovador material dramático que no se ajusta a ninguna de ellas en particular. La *Orestíada* de Esquilo; *Electra* de Sófocles, y *Electra* y *Orestes* de Eurípides son la excusa para construir a través de la caracterización de sus personajes una nueva dimensión literaria y crítica respecto a la violencia doméstica y bélica.

## 2. LA RECEPCIÓN DEL MITO DE LOS ATRIDAS EN EL TEATRO ACTUAL

La saga de los Atridas ofrece muchas posibilidades dramatúrgicas. Se trata de una familia desde el origen marcada por el «miasma»,<sup>8</sup> por la contaminación heredada de una sucesión de muertes a manos de sus propios congéneres.<sup>9</sup> La venganza consecutiva en busca de justicia y como castigo por la «hybris» de los actuantes conformará una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia extrema. Entre las innúmeras muertes en el «oikos» de Agamenón<sup>10</sup> se cuenta una primera, la de Ifigenia, sacrificada como condición necesaria para continuar la mortífera Guerra de Troya, cuya dimensión desagrada a los dioses. De este sacrificio ἄνομος y ἄδατος<sup>11</sup> nacerá la discordia en el seno de la familia, a la que el esposo (el Atrida) no escapará.

Vacía la casa, la rabia y el dolor por su hija sacrificada invaden a Clitemnestra, quien no fue sensible al falso dilema de Agamenón, pues la ancestral perspectiva de la guerra, vista por las mujeres, no da lugar a engaños. Son ellas las primeras en sufrir el destino de los vencidos, como lo comprueba el coro de las mujeres de Tebas en *Siete contra Tebas*, o toda la galería de víctimas de la guerra en Eurípides. Por otro lado, los lazos de sangre de la madre que ve a su hija sacrificada por su propio progenitor convierten a Clitemnestra en una mujer con un corazón endurecido y dominador, capaz de un extraordinario plan de venganza. Sin embargo, el castigo mortal contra su esposo tiene consecuencias, pues sus hijos, Orestes y (en mayor o menor medida según el tragediógrafo) Electra, actuarán como κῦρτοι de la casa y vengarán la sangre derramada de los suyos.

Es por su riqueza semántica por lo que no debe sorprendernos que las tramas derivadas de la saga de los Atridas hayan sido probablemente las más traducidas, adaptadas y reescritas a lo largo de la historia de la recepción clásica en teatro. En cada ocasión los dramaturgos

han centrado su atención en episodios distintos del mito o en algún aspecto o personaje particular. Durante siglos la atención se dirigió a la venganza del asesinato de Agamenón por parte de sus hijos:<sup>12</sup> interesaba la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo de la orden divina recibida que le obliga al matricidio; por ello con frecuencia se intentó evitar el matricidio voluntario.<sup>13</sup> En esta actitud tuvo mucho que ver el pensamiento cristiano,<sup>14</sup> que en modo alguno puede justificar un crimen de este tipo. Por esa misma razón, cuando trataban el asesinato de Agamenón los autores intentaban descargar a Clitemnestra de la responsabilidad,<sup>15</sup> para lo que se recurrió a los motivos como el desconocimiento de la reina de lo que Egisto, su amante, había hecho o un ataque de locura, una actitud que se mantiene en algunas tragedias de bien entrado el siglo XX, como en la obra *Electra* de Pemán (2004).

En los últimos decenios, los directores de escena, los escritores, traductores y adaptadores de tragedias griegas, especialmente aquellas que tratan el mito de los Atridas, optan por subrayar el espectáculo de la violencia y la caracterización de la mujer, en este contexto violento, se establece como un elemento clave para entender la finalidad de la obra.<sup>16</sup> Los dramaturgos optan por la representación de acciones violentas que ya no sólo se oyen,<sup>17</sup> como en las representaciones antiguas, sino también se ven, y que, además de ser referidas, como en los espectáculos antiguos, también se escenifican.

### 3. EL MITO EN LA OBRA DE RODRIGO GARCÍA

Rodrigo García<sup>18</sup> trata el mito de los Atridas, mito que en España tradicionalmente se relaciona con la historia y la política del franquismo,<sup>19</sup> en dos obras: la primera del 1989, *Martillo*; la segunda, *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, del 2003. La reescritura que hace el director argentino de este mito es trasgresora,<sup>20</sup> basada en la violencia explícita que ya las tragedias antiguas ensalzaban, pero con el fin de plasmarla dentro del mundo contemporáneo.<sup>21</sup> En estas dos obras, igual que en muchas de sus piezas, García critica el consumismo, destapando las mentiras sociales del momento y desarrollando su reflexión sobre lo trágico a partir de la comida.<sup>22</sup> Toda su teatrografía se basa en unos

temas recurrentes: las injusticias sociales y políticas, el compromiso político, la búsqueda de una ética más justa y el desencanto social.

Si bien es verdad que el mito griego no es el tema más recurrente de la producción de García, aparte de las ya nombradas, existen otras dos reescrituras de otros mitos que vale la pena mencionar: *Prometeo* (1992)<sup>23</sup> y su afamada obra *Afternoon* (2000). Aunque no nos detendremos en ellas, es pertinente resaltar que podemos considerarlas ambas como reescrituras en las que el mito griego casi desaparece funcionando como una lejana referencia dentro del texto.<sup>24</sup>

Como hemos dicho, García se reapropiará del mito de la familia de los Atridas en dos ocasiones. Las dos obras pertenecen a dos etapas creativas diferentes del autor: <sup>25</sup> la primera de ellas, *Martillo*, pertenece a la etapa denominada «teatro poético» y abarca desde el 1986 hasta el 1999. En esta etapa, el texto escrito es fundamental, supeditándose a este su puesta en escena.<sup>26</sup> Desde el punto de vista dramático, encontramos la presencia de personajes,<sup>27</sup> pero acercándose a la deconstrucción de los mismos propia del teatro del absurdo. La segunda etapa del teatro de Rodrigo García coincide con su reconocimiento internacional y el estreno de *Afternoon* (2000). Desde este año hasta el 2009 hablamos de «teatro político», definido de esta manera por su compromiso con la actualidad social, con un discurso de denuncia contra los agentes que generan opresión en el siglo XXI. Por el interés del texto y la resemantización del mito griego en la obra situando a la protagonista (Clitemnestra) como mujer empoderada y activa dentro de la trama, en este estudio analizaremos la obra *Martillo*.

#### 4. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TRATAMIENTO DEL MITO EN LA TRAGEDIA GRIEGA Y EN *MARTILLO*

*Martillo* es un texto escrito en 1989 y publicado en 1991.<sup>28</sup> Como ya hemos referido en la introducción, Rodrigo García no compone su obra a partir de una única tragedia griega, sino que encontramos en ella elementos de las piezas de los tres tragediógrafos que representan el mito de los Atridas. A través de monólogos (primera parte de la obra) y diálogos (segunda parte), el autor argentino ahonda, como lo hiciera Eurípides en sus tragedias,<sup>29</sup> en la caracterización de los personajes a partir de una perspectiva psicológica. Podemos ver ya desde el inicio a la heroína

principal Clitemnestra como una mujer poderosa, aunque consciente de su condición femenina: «Quisiera ir yo también/a Troya/Pero soy mujer» (2000: 115).

Además, Clitemnestra está embarazada de una niña, presentada por la madre con aposiciones a su nombre de evocación griega y que caracterizan a la pequeña: «Ifigenia/Azahar para las naves/Esposa del mar/Dueña del acero» (pág. 115). A diferencia de lo que encontramos en diversas tragedias griegas, en las que a las jóvenes vírgenes tanto sacrificadas como asesinadas se les denomina antes del acto mortal «esposas de Hades»,<sup>30</sup> García utiliza el mar como símbolo de muerte. Este mar al que el director hace referencia no es otro que el Mediterráneo, cuyas aguas tendrá que atravesar el ejército griego cuando se aplaquen los vientos gracias al sacrificio y así poder llegar a Troya.<sup>31</sup>

#### 4.1. El sacrificio

No tardaremos en saber el destino de la criatura que aún se encuentra en el vientre de Clitemnestra, pues ya al inicio de la obra del argentino aparece el sacrificio a manos de su padre. El embarazo acrecienta la crueldad del destino de la madre, considerada como víctima en un mundo de carniceros con martillos en la mano:

A la reina la rodean/carniceros/carniceros con martillos en/las manos/  
Agamenón llora le ofrecen/los martillos del sacrificio/El rey de Micenas  
avanza/sin quererlo/Los hombres del delantal/manchado/cierran todas  
las salidas/la reina estalla (pág. 115).

Clitemnestra toma entonces la palabra y alude a los motivos de su esposo Agamenón para emprender la empresa bélica. Señala vehementemente a Helena,<sup>32</sup> la tradicional culpable de la Guerra de Troya,<sup>33</sup> pero excluye como responsable a Paris, del que García no hace mención alguna:

Dos ejércitos Dos/pueblos enteros/van a morir por una mujer/La puta  
de tu hermano/Mi hermana/No te alcanza (¿?)/Quieres comerte a mi  
hija (¿?)/Mi hija/por una furcia/Compras el odio con el amor/Agame-  
nón/Quién te obliga a hacerlo/Temes a tu propio ejército (¿?) (pág. 115).

La caracterización de Helena como «puta» y como «causante de numerosas muertes» no nos debería sorprender, teniendo en cuenta que ya el coro de *Agamenón*, formado por nobles ancianos argivos, basa sus palabras en una combinación del respeto y la veneración por su rey con el rencor por una guerra a causa de una «mujer de muchos esposos» (πολύανωρος ἀμφὶ γυνικός, v. 62).<sup>34</sup> La espartana ha costado muchas vidas, como se dirá abiertamente en esta tragedia esquiílea:<sup>35</sup> «ἸΑῦ!, ἰαῦ, loca Helena, que, sola, arruinaste muchas, muchísimas vidas al pie de Troya» (ἰὼ ἰὼ παράνουσ Ἑλένα/μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς/ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, vv. 1455-1457).

Su belleza es la fuente de las desgracias para griegos y troyanos, belleza que seducía e intimidaba, tal y como se trasluce del fr. 177 Radt de Sófocles en el que se relata el rapto de Paris: «Y tras llevarse a una mujer que turba la barbilla...» (γυναῖκα δ'εξελόντες ἢ θράσσει γένυν). También como una desgracia considera Helena su propia belleza en la obra homónima de Eurípides (vv. 27-29): «Cipris vence, después de proponer que Alejandro desposaría mi belleza, si es que bella es mi mala suerte (εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, v. 27)».

Fruto de una educación sofística, Eurípides asimila el espíritu de contradicción y relativización, y pone la figura de Helena a su servicio, atacándola o defendiéndola según le convenga. Mientras la Helena de la tragedia homónima eurípidea es exculpada de su responsabilidad en la Guerra, pues nunca fue a Troya (vv. 31-48), a la Helena del *Orestes* le hacen desistir de ir de día por Argos por temor al encuentro con los padres de los caídos de Troya (δέδοικα πατέρας τῶν ὑπ' Ἰλίῳ νεκρῶν, *Orestes* v. 102).<sup>36</sup>

Pero, volviendo al texto de García, desde luego lo que sí nos sorprende es cómo el director representa el sacrificio de Ifigenia, un acto digno de carniceros en el que Agamenón se convierte en el carnicero por excelencia:

Agamenón da coces martillazos/Ruido de la flota del ejército del/viento que no permite a las naves/un destino-Fosas/Clitemnestra cubre su panza/de las coces martillazos/Los carniceros son enormes puertas/ce-  
rradas/La sangre salpica el viento/el viento se aplaca con esa sangre/Las naves pueden zarpar (pág. 116).

Lo primero que deberíamos plantearnos al analizar la muerte atroz de la hija por su padre es el motivo por el que lo hace: ¿por qué sacrifica Agamenón a Ifigenia? Como veremos a continuación, ya en las piezas trágicas griegas aparece la mención a cierta necesidad en la ejecución de Ifigenia.

En la «párodos» de *Agamenón* de Esquilo el coro de ancianos nos ofrece la imagen de la situación de la expedición bloqueada en Áulide. El ejército aqueo está varado en el campamento por vientos contrarios, la inacción es constante y la desesperación evidente, pues se siente ya la escasez de víveres, el deterioro de naves y aparejos; situación que debía de estar en la *Ifigenia* (obra esquiléa no conservada) desarrollada con gran plasticidad.<sup>37</sup> En esta tesitura se produciría la noticia de Calcante, que el coro comunica, sobre el sacrificio de Ifigenia, recibida por los Atridas con una mezcla de dolor y de espanto (Ἀτρείδας/δάκρυ μὴ κατασχεῖν, vv. 203-204), e incluso de duda de si obedecer o no las palabras del adivino.<sup>38</sup>

Agamenón poco después cede a las exigencias del adivino aludiendo al compromiso adquirido con los aliados (vv. 212-217) y es entonces cuando emerge con fuerza el componente negativo que caracteriza a los héroes esquileos.<sup>39</sup> Será la fuerza negativa de su linaje lo que aquí, paradójicamente, le permitirá asumir la empresa y hacer lo necesario, aunque le comportará finalmente la muerte como a otros muchos de los que le secundan en la empresa (vv. 218-227):

Pero una vez que se sometió al yugo de la necesidad (ἀνάγκας...λέπαδνον, v. 218), de su mente exhalando un cambio impío, impuro, sacrílego, entonces pasó a concebir un pensamiento de completa osadía; [...] Osó ser sacrificador de su hija (θυτήρ ... Θυγατρός, v. 224-225), como ayuda a una guerra que castigaba el rapto de una mujer y rito preliminar a la partida de las naves.

La versión que recoge la *Electra* de Sófocles<sup>40</sup> posiblemente sea la más clara para explicar la causa del sacrificio de Ifigenia. Se retoma el incidente de la muerte del ciervo sagrado por parte de Agamenón, quien había animado al ejército ocioso en Áulide a la caza y había provocado la ira de Ártemis, que exige como pago por la afrenta lo más bello y valioso nacido en el año en el que Ifigenia vea la luz.<sup>41</sup> Esta petición divina presenta una situación sin salida. Electra lo refiere, según ha oído (ὥς ἔγω

κλώω, v. 566), y concluye que Ifigenia fue sacrificada porque no había otra solución y los expedicionarios no podían estar indefinidamente en Áulide (vv. 573-576):

Así fue el sacrificio de aquella (κείνης θύματ', v. 573): no había otra solución para el ejército (οὐ γὰρ ἦν λύσις/ἄλλη στρατῶ, vv. 573-574), ni regresar a casa ni proseguir hacia Troya. Y así, forzado por innumerables presiones, después de haberse resistido, finalmente se vio obligado a sacrificarla (βιασθεῖς πολλὰ κἀντιβάς, μόλις/ἔθυσεν αὐτήν, vv. 575-576).

En *Ifigenia en Áulide* de Eurípides Agamenón para referirse a lo que le lleva a sacrificar a su hija emplea la misma expresión del *Agamenón* de Esquilo; vuelve a aludir al «yugo de la necesidad» (vv. 342-344 y 511-514):

AGAMENÓN.— ¡Ay de mí! ¿Qué diré, desdichado? ¿Por dónde empezaré? ¡Bajo qué yugo de la necesidad hemos caído! (ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἔμπεπτόκαμεν, v. 343) [...]

AGAMENÓN.— Pero hemos llegado a una necesaria suerte: consumir la sangrienta muerte de mi hija (θυγατρὸς αἵματηρὸν ἐκπαῖξει φόνον, v. 512).

MENELAO.— ¿Cómo? ¿Quién te va a obligar a matar a tu propia hija?

AGAMENÓN.— El contingente entero del ejército aqueo (σύλλογος στρατεύματος, v. 514).

Sin embargo, la caracterización del Atrida aquí es muy diferente a la de Esquilo. En *Ifigenia en Áulide* Agamenón, ante la situación en que se hallaba la expedición, sin poder proseguir la marcha a Troya, y horrorizado por el oráculo que transmite Calcante, que condiciona la continuación de la empresa militar a que sea sacrificada Ifigenia (vv. 87-93), ordena a Taltibio que proclame la disolución de la expedición (vv. 94-95). El Atrida reconoce que no osaría dar muerte a su propia hija (οὐποτ' ἄν τλὰς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν, v. 96). Menelao, su hermano, acaba persuadiéndolo de hacer lo contrario. El yugo de la necesidad del Agamenón de *Ifigenia en Áulide* procede de ese componente impredecible del acontecer y, como tal, difícilmente evitable, que en este caso toma forma en la actitud del contingente entero del ejército aqueo, en otras palabras y desde otra perspectiva, en los miedos que

atenazan a un Agamenón indeciso y pusilánime que teme enfrentarse a los expedicionarios, a Menelao e incluso a Clitemnestra.

Debemos recordar que este miedo al ejército también aparece en boca de Clitemnestra como posibilidad de la motivación de su esposo para el sacrificio en la obra de García, «Quién te obliga a hacerlo/ Temes a tu propio ejército (¿?)» (pág. 115). No obstante, reconocemos al Agamenón esquileo en el inicio de *Martillo*, caracterizado por ser el padre perpetrador de la muerte de su hija cuyo poder es incuestionable.<sup>42</sup> En este asunto no debemos olvidar que el progenitor, en tanto que es el que ha dado la vida a sus hijos, está legitimado para arrebatarla, derecho sobre los hijos que también se arroga la Medea eurípidea.<sup>43</sup> Con todo, aunque el padre está en su derecho, no por ello está libre de sufrimiento, como rememora el coro en *Agamenón* (vv. 198-204), con ese final «los Atridas su llanto no contuvieron», dolor que aparece en la obra de R. García en los «Monólogos de Agamenón» con el uso efectivo de las pausas:

Por qué he de pagar/las faltas de otro (¿?)/Cómo puede este crimen/calmar el viento (¿?)/Y no voy a desertar de/mi propio ejército/Pero tampoco puedo matar/a/mi hija PAUSA/Yo/PAUSA/No (pág. 121).

Pero, no olvidemos que no sólo sufre el padre, el dolor también está presente en la madre, que en el caso de Clitemnestra se ve acrecentado por su desplazamiento hacia posicionamientos propios del hombre (en el ideario antiguo griego) y, en consecuencia, hacia la acción,<sup>44</sup> lo que le lleva a adoptar una actitud de completa hostilidad hacia Agamenón, pero en la forma propia del género femenino, ocultando sus sentimientos e intenciones.<sup>45</sup>

## 4.2. La venganza

En *Martillo*, tras el sacrificio de su hija al inicio de la obra, notamos en las palabras de Clitemnestra la fragua de su venganza:

Y los golpes contra un cráneo/apenas formado/Fácil de quebrar/Fácil de olvidar/Menos para ella Menos para Mí /Clitemnestra-Ifigenia» (pág. 116).

[...] «Tengo diez años para/Amasar tu/muerte Agamenón/Está escrito  
 [...] Quiero ser Edipo para/arrancarme los ojos/Las voces que hoy sienten/piedad de mí mañana/gritarán/Mata a esa perra máatala/Tendré que ser una furcia para/vengar a mi hija (¿?)/Entonces seré también mi/chulo/Le iré tomando el gusto a/mi mierda (pág. 117).

Como adelanta Clitemnestra, ella será la que tome las riendas en la venganza por la muerte de su hija. Alude a la posibilidad de convertirse ella en su propio «chulo», pero continúa diciendo poco después que habrá otro implicado: «Me venderé/Agamenón/Y quien me compre/se embarrará las manos/con tu sangre» (pág. 118). Sin embargo, no quiere matar a su esposo, sino que sufra en sus propias carnes el peso del sacrificio de su hija: «Agamenón te quiero/PAUSA/Vivo/PAUSA/Parirás tú solo/a la hija que robaste/Llevarás meses en el cuerpo/a la hija/ que me robaste» (pág. 118).

Es curioso que García ponga en boca de Clitemnestra como amenaza a la acción cometida por Agamenón el padecer el dolor del parto antes que la muerte. Aquí el director argentino da voz a gran parte de las heroínas poderosas de la obra eurípidea, quienes aluden a los dolores del parto sufridos por las mujeres, lo que para Medea es tres veces peor que luchar en cualquier guerra como un hombre (ὥς τρίς ἄν παρ' ἀσπίδα/στῆναι θέλωμ' ἄν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ, *Medea* vv. 250-251)

En la obra de Rodrigo García, Agamenón cuando vuelve a casa no vuelve de ninguna guerra célebre y no tiene a nadie que le espere, en un claro proceso de descalificación del héroe trágico. Su viaje de vuelta está marcado por la sensación de sentirse extranjero en casa:

Cuando regresé a mis/calles/me di cuenta que seguían siendo/mías/pero que no tenía con quién/compartirlas/entonces las esquinas se/hicieron a un lado/No me atreví a abrir la boca/por temor a que desconozcan/mi idioma/que hace diez años fue el/vuestro (pág. 121).

Agamenón llega a Argos, calificada por Casandra como «ciudad de varones y mujeres muertos» (pág. 105), como un turista japonés que viola la belleza de las ruinas con su actitud consumista y entrando grotescamente junto con la amante troyana en un sillón de ruedas. Egisto y Clitemnestra hablan de cómo acoger al rey y, mientras la esposa llama a su marido «asesino» y quiere matarlo nada más llegar («Lo haremos

ahora/Dos pájaros de un tiro/Me excita/Mira qué frágil es/No podría siquiera/defenderse», pág. 134), Egisto propone postergar la muerte («Acaba de llegar/el pueblo querrá verle/No es conveniente/hacerlo ahora», pág. 135). Y en ese momento Clitemnestra se dirige a su amante, en un claro nivel de empoderamiento femenino:

Estás sucio/Apesta/Déjame sola que yo/sola/Voy a matar a Agamenón (PAUSAS) [...]

Egisto/ojalá tuvieras sangre/de mujer/Te atreverías a tantas cosas/A ser engañada a cerrar los ojos/a la traición[...]A tragarte el odio ablandado/ Te acostumbrarías a llevar muertos en la panza/[...]Egisto ojalá fueras/mujer/Así serías un hombre/de verdad (pág. 135).

En la obra esquiílea, en el encuentro entre Agamenón y Clitemnestra, ella está en el suelo postrada sobre un bordado teñido de púrpura,<sup>46</sup> extendido hasta el interior de las dependencias regias,<sup>47</sup> que ofrece a los pies de Agamenón (vv. 910-913):

CLITEMNESTRA.— ¡Que se haga ahora mismo un acceso de púrpura extendido (πορφυρόστρωτος πόρος, v. 910) hacia una mansión no esperada para que lo conduzca la Justicia!<sup>48</sup> Y lo demás mi mente, no vencida por el sueño, lo dispondrá conforme a justicia con la ayuda de los dioses, tal como está fijado.

Esta posición crea una ambigüedad buscada: por un lado, una actitud de excesivo halago, más apropiada a una mujer,<sup>49</sup> como el mismo Agamenón señala, a la par que al adoptar esa postura, extraña a los griegos, implícitamente señala a Agamenón como un rey alejado del mundo griego, si no bárbaro.<sup>50</sup> Por el otro, será ella, Clitemnestra, con su propia mano, quien se jacte y lleve la venganza a término (vv. 1404-1406):

«¡Este es Agamenón, mi esposo, cadáver por mi mano diestra (νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς, v. 1405), obra de un justo hacedor! Esto así es».

En *Martillo*, Clitemnestra espera al marido en la bañera y lleva en sus manos los martillos de la venganza. Según lo que leemos en las acotaciones, los amantes, Egisto y Casandra, desaparecen por las cañerías y vuelven a salir flotando como cadáveres (pág. 137), mientras los esposos

se quedan hablando, en un diálogo cuyo subtítulo es significativo, «Cotidiano»:

AGAMENÓN.— Qué hay para comer

CLITEMNESTRA.— Sangre

AGAMENÓN.— Lo de siempre... (pág. 139).

Clitemnestra explica que prefiere dejar en vida al marido para que sufra más en su soledad. Podríamos considerar que aquí García recoge la característica del héroe sofocleo, la soledad, en las palabras de Clitemnestra cuando lo deja en la bañera:

Ahora/Estás/Solo/Te/llevará/Un/Tiempo/Pero/Conseguirás/Al/Fin/Salir/DeAhí/De/Tu/Bañera (pág. 139).

Serás/Igual/Que/El/Minotauro/Pero/Nadie/Vendrá/A/Matarte/Porque/Te/Habrás/Quedado/Tan/Solo/Que/Ni/Enemigos/Se/Preocuparán/Por/Ti (pág. 140).

La soledad es la característica indispensable de la condición heroica en Sófocles y está relacionada íntimamente con el concepto tradicional de «hybris». <sup>51</sup> Este recurso consiste en aislar progresivamente a los héroes de toda ayuda y sostén humano a partir de los contrastes con otros personajes, como el que se da entre Clitemnestra y Agamenón o entre Antígona y Creonte. Los conflictos con otros personajes convierten al héroe en un individuo solitario que actúa por sí mismo y sin rendir cuentas a nadie, pero sin apartarse todavía del sentimiento de que el hombre no es nada sin la divinidad: es una soledad física pero que afecta en mayor medida a la moral. Parece que García toma este recurso sofocleo y lo utiliza en la contraposición entre los dos esposos.

Aunque como hemos adelantado no hay ningún homicidio, en la siguiente escena Agamenón está en el reino de los muertos, al que ha sido condenado como único «vivo entre los muertos». Agamenón coge a su amante Casandra del pelo con violencia y exclama:

A las madres os traigo/sus machos y sus hijos/Abrid estos sacos/Revolved en las cenizas/del ejército/Repartiros a vuestros/hombres/a vuestros niños [...] Me unto en las cenizas/de mis tropas/En el polvo de cada hombre que mandé matar [...]

Un ejército que «movía a risa» y que Se defendían de tal/forma/Que a nosotros/Mercenarios de la guerra/Nos contagió la peste/del miedo/Protegían con las uñas/El polvo que pisaban/porque era suyo/Entre esa fiebre/vencimos... (pág. 142).

Agamenón insta a las madres de los soldados griegos a que recojan los cuerpos de sus hijos para darles sepultura, función prototípica femenina en la Grecia antigua,<sup>52</sup> pero ahora estos restos están únicamente en cenizas, como también reducida a cenizas quedará la ciudad de Troya. Agamenón sigue en su función de carnicero por antonomasia y, soberbio y fanfarrón como el personaje esquíleo, parece no arrepentirse, siendo él el rey, de las muertes que ha producido. Como ya hemos aludido, el Agamenón esquíleo se ve a sí mismo legitimado por su poder para actuar contra Troya, lo que con el recibimiento del corifeo tras la vuelta de su rey lleva a pensar en una cierta percepción común de la figura de este Agamenón que regresa tras años de campaña (vv. 782-787):

¡Venga, pues, rey, destructor de Troya, linaje de Atreo! ¿cómo debo dirigirme a ti? (πῶς σε προσεῖπω; v. 785) ¿cómo debo rendirte honores, no cayendo en el exceso ni dejando pasar la ocasión del agradecimiento?

La fiebre de ganancias por parte del ejército a la que García alude en su obra no es otra que la que también Eurípides hará patente en su *Ifigenia en Aulide* al caracterizar a la muchedumbre de aqueos que con ansia de un suculento botín dirigieron sus pasos a Troya. Y es que ya el tragediógrafo griego en sus obras tardías criticaba las guerras sin fin que tenían lugar en su época. Con *Ifigenia en Aulide* Eurípides plasma con la caracterización de Agamenón y el ejército cómo la empresa militar en Troya viene inducida por la fiebre de oro y la sed de poder. Del espíritu panhelénico, poco sobrevive. El espectador asiste a una constante maniobra de intereses, envuelta de poder y beneficio personal, camuflada en la retórica falaz de los personajes masculinos, en las constantes críticas de los ejercicios demagógicos y en la ineficaz elocuencia de los más inocentes, como Ifigenia, que luchan por la supervivencia de los suyos.<sup>53</sup>

El texto de Rodrigo García termina con un monólogo, titulado «el regreso de Agamenón», que resulta hermético por el estilo lírico y el uso reiterado de verbos sin sujeto. En este final vemos por completo el punto de vista feminista de la obra, pues es Clitemnestra quien está empujando

la silla de ruedas de Agamenón «destrozado hecho de parches/ ciego completamente (pág. 147)» y quien decidida va metiendo en las manos de Agamenón su cara y las de los amantes para acabar desapareciendo. Todos «se derriten entre las manos de/Agamenón/Las manos que destrozaron troya/que destrozaron a su hija» (pág. 148). Y es que, como bien alude Casandra al final de su diálogo con Egisto, «si Agamenón tuviera ojos/para verlo/esto se convertiría en una/comedia de enredos/A la reina/en cambio/Nada le importa/Salvo el hacha/y la sangre de su/esposo» (pág. 145).

## 5. CONCLUSIONES

*Martillo* es un texto anómalo por su naturaleza literaria y su intertextualidad explícita que no volveremos a encontrar en las obras de García. La obra empieza con un epígrafe del autor que resume a la perfección su forma de retomar el mito clásico: «Busca tus imágenes, haz tu propia función» (García, 1991, pág. 85). Con estas palabras R. García habilita su reescritura, una forma propia de ver el mito, pero sin alejarse del que los tres tragediógrafos griegos representaron en escena. De esta forma, recupera los textos dramáticos en tanto que material bruto.

Como expusimos en el apartado tercero de este artículo, el mito griego en las piezas del director argentino casi desaparece funcionando como una lejana referencia dentro del texto. Sin embargo, en *Martillo* las evocaciones a la tragedia griega son evidentes. Asimismo, aunque el texto presenta concomitancias con la *Orestíada* esquílea, tanto la trama como la psicología de los personajes (más cercana a la obra eurípidea) y la ambientación son muy distintas.<sup>54</sup> También podemos considerarla diversa en la medida en la que García utiliza un punto de vista feminista que remarca la violencia de Agamenón, personaje sofocleo en cuanto a la soledad final del héroe. Pero, principalmente, esta violencia remarca el empoderamiento de una Clitemnestra que no duda en ejercer su propia venganza con una fuerza que irá más allá de la física; fuerza que ya caracterizaba a la heroína esquílea. Su poder se verá también en su dialéctica. Hará del «logos» un arma arrojadiza que, junto a los martillos de venganza, servirá para denunciar y poner fin a la violencia en el interior y en el exterior a la casa ejercida por el esposo. De esta forma, creemos que a partir del análisis de las palabras y acciones de Clitemnestra

podemos considerar que el mito de los Atridas en *Martillo* se utiliza, principalmente según nuestro análisis, con el sentido de empoderar la figura femenina en un mundo de violencia previa.

El proceso de deconstrucción del mito<sup>55</sup> de los Atridas empezado en *Martillo*, se hará más radical en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*.<sup>56</sup> El texto griego es objeto de un proceso radical de reducción hasta un nivel casi cero. En *Agamenón...* no hay personajes griegos, ni las ciudades principales del mito ni citas directas al texto de ninguno de los tres tragediógrafos. Las únicas referencias las encontramos en el título, el nombre del protagonista (Agamenón) y el hilo temático, visto desde perspectiva abstracta. El drama se basa en la imposibilidad de la reescritura del mito griego y de lo trágico por la banalidad de la época en la que vivimos.<sup>57</sup>

Con frecuencia los dramaturgos han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, sino que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huida de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huida. Se toma consciencia generalizada de una constatación que Bentley (1982) verbalizó en unos términos muy al caso para el tema que nos ocupa: el teatro es esencialmente indecente, porque exhibe de un modo directo ante los ojos, sin otra mediación de que aquello que se representa «ad oculos» es, sin embargo, ficción. En el estudio que nos ocupa, nos damos cuenta en seguida de que esta idiosincrasia de la mimesis teatral, que pasa por la corporeidad del espectáculo, es semejante a la idiosincrasia de la violencia misma, que se ejerce siempre sobre cuerpos y que exige, como el arte teatral, un espectador que emita precisamente el juicio de que esa acción es violenta.

## 6. OBRAS CITADAS

- AÉLION, RACHEL (1983). *Eurípide héritier d'Eschyle* (2 vol.). París: Les Belles Lettres.
- BAÑULS, VICENTE (2017). Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga. *Ágora: estudios clásicos en debate* (19), 77-98. <https://bit.ly/3AkR7rZ>
- BENTLEY, ERIC (1982). *La vida del drama*. Buenos Aires y Barcelona: Paidós.

- BRIOSO, MÁXIMO (2006). Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico. En Mariano Valverde *et al.*, *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. I (págs. 111-119). Murcia: Universidad de Murcia. <https://bit.ly/3pF8gI7>
- CAMPOS DAROCA, JAVIER *ET AL.* (2007). *Las personas de Eurípidés*. Ámsterdam: Hakkert.
- DE MARTINO, FRANCESCO Y MORENILLA, CARMEN (2009). *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari: Le Rane.
- DE MARTINO, FRANCESCO Y MORENILLA, CARMEN (2010). *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari: Le Rane.
- DE PACO, DIANA (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Tesis defendida en la Universidad de Murcia.
- DE TORO, ALFONSO (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez - Medialidad - Cuerpo*. Frankfurt: Vervuert.
- ESPASA, JOAN (2003). *Hybris*, la idea griega de transgresión a partir del teatro de Sófocles. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (10), 9-24. <https://bit.ly/3pI5YYA>
- DI BENEDETTO, VINCENZO Y MEDDA, ENRICO (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín: Einaudi.
- DIGGLE, JAMES (1981). *Euripidis famulae*. Oxford: Clarendon Press.
- ESTEBAN SANTOS, ALICIA (2005). Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I). *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* (15), 63-93. <http://bit.ly/3KFgXxz>
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, JOSÉ (2017). Rodrigo García. Palabra y escenario. En Marga Ventura de Hoyo, *La escenificación española contemporánea, una mirada más allá de nuestras fronteras* (págs. 83-104). Granada: Tragacanto.
- GARCÍA, RODRIGO (1991). Martillo. En Rodrigo García, *Acera derecha, Martillo, Matando horas* (págs. 77-148). Madrid: Centro Nacional Nuevas dramaturgias.
- GARCÍA, RODRIGO (2000). *Obras (In)completas*. Madrid: La Avispa.
- GARCÍA, RODRIGO (2001). [Entrevista por J. López Rejas] Rodrigo García. Pertenezco a una degeneración con los mismos trastornos genéticos. *El Cultural*, 14 de febrero. <https://www.elespanol.com/el-cultural/> [consultado el 8 de septiembre de 2022]

- GARCÍA, RODRIGO (2008). Cómo encontrar el lugar de la palabra dentro del teatro. *Primer acto* (322): 82-85.
- GARCÍA, RODRIGO (2009). *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota.
- GENTILI, BRUNO (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GIL, LUIS (1981). *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alhambra.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MARTA (2004). Por una túnica vacía, por una Helena. Helena de Troya y la banalidad de la guerra. En Francesco De Martino y Carmen Morenilla, *El caliu de l'oikos* (págs. 275-298). Bari: Le Rane.
- GRIMAL, PIERRE (1981). *Diccionario de mitología: Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- HAME, KERRI (2008). Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, and Antigone. *Classical Philology* (103), 1-15. <https://doi.org/10.1086/590091>
- IRIARTE, ANA (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- IRIARTE, ANA (2002). *De amazonas a ciudadanas. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal.
- JAEGER, WERNER (1974). *Cristianismo y paideia griega*. México DF: Fondo de cultura económica.
- JAUSS, H.R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- LESKY, ALBIN (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- LLOYD-JONES, HUGH y WILSON, NIGEL (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press.
- LÓPEZ FÉREZ, ANTONIO (2019). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- LORAU, NICOLE (2004). *Las experiencias de Tiresias. (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona: Acantilado.
- LUSH, BRIAN (2015). Popular Authority in Euripides' «Iphigenia in Aulis». *The American Journal of Philology* (136. 2), 207-242. <https://bit.ly/3wvE04>
- MORENILLA, CARMEN (2006). *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia: Cátedra de eméritos de la Comunidad Valenciana.

- OLAYA PÉREZ, FERNANDO (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- PALAU, PAZ (2016). Happy Meal: el uso de la comida como material escénico y textual en el teatro de Rodrigo García. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (36), 95-111. <http://bit.ly/3Kz5a42>
- PALMERI, DANIELA (2013). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. las orestíadas de la societàs Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO (2022). *Sófocles. Trilogía Tebana*. Tarragona: Rhemata.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, EDUARDO (2009). Cenizas escogidas. Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García. *Cuadernos del Atenco* (27), 87-100. [bit.ly/3KIA21Y](http://bit.ly/3KIA21Y)
- PINEDA AVILÉS, D. ANTONIO (2021). La ambigüedad de la sangre en *Las Euménides*. En David García Pérez, *Tópicos de teatro griego* (págs. 67-85). Ciudad de México: Cátedra 18.
- RAGUÉ ARIAS, M. JOSÉ (1992). *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español Actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RAGUÉ ARIAS, M. JOSÉ (2005). Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra. *Foro hispánico* (27), 11-21. [https://doi.org/10.1163/9789401202084\\_003](https://doi.org/10.1163/9789401202084_003)
- SCHMID, WILHELM y STÄHLIN, OTTO (1934). *Geschichte der griechischen Literatur* (2 vol.). Múnich: C.H. Beck.
- VALENTINI, VALENTINA (2007). *Mondi, Corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*. Milán: Mondadori.
- WEST, MARTIN L. (1990). *Aeschyli Tragodiae*. Stuttgart: Teubner.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Sobre la utilización del mito en la escena española véase, entre otros, Ragué (1992).
- <sup>2</sup> La recepción es un hecho histórico y se relaciona íntimamente con su contexto, campo cultural, normas estéticas, horizonte de expectativa, etc. Citarémos como ejemplo la teoría literaria sobre la estética de la recepción del renombrado filólogo Hans-Robert Jauss. Véase Jauss (1992).
- <sup>3</sup> Sirva a modo de ejemplo la treintena de volúmenes coordinados por Carmen Morenilla y Francesco De Martino sobre el teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental que desde los años noventa anualmente se han editado. Por el estudio que nos atañe, la violencia en el teatro antiguo y la recepción en el teatro contemporáneo, resaltaremos los volúmenes siguientes: De Martino y Morenilla (2009 y 2010).
- <sup>4</sup> Los personajes de estos mitos se convirtieron pronto en símbolos o figuras arquetípicas con un claro tinte pedagógico. La conducta de estos tipos modélicos indica ejemplarmente pautas que hay que seguir o que conviene evitar, en situaciones en las que sería agradable estar o en otras en las que resultaría poco grato (López Férez, 2019, pág. 15).
- <sup>5</sup> Como bien sabemos, el drama antiguo constituyó un amalgama histórica, política y cultural, en la que el contexto de las representaciones estaba marcado por la democracia ateniense y, por lo tanto, su receptor principal, el ciudadano de la «polis», experimentaba e interpretaba el espectáculo en escena bajo un trasfondo relativamente homogéneo. Véase Iriarte (1996, págs. 32-38) sobre la organización de los concursos teatrales como asuntos políticos de naturaleza religiosa.
- <sup>6</sup> Los relatos se fueron construyendo y transmitiendo mediante la oralidad, de modo que los poetas y su público desarrollaron un sistema que permitía grabarlos en la memoria y recrear las historias cada vez que fuera necesario. Como sucede con la figura del aedo Demódoco en la *Odisea*, donde se demuestra la naturaleza de la composición y transmisión oral del mito. Sobre la dimensión oral del teatro, véase Gentili (1996, págs. 50-51).
- <sup>7</sup> Véase Di Benedetto y Medda (1997, págs.315-326) sobre la relación entre los espectadores del espectáculo y la trama de la tragedia griega.

- <sup>8</sup> Mancha adquirida tras las limitaciones o prohibiciones impuestas y protegidas por la divinidad, cuya manifestación inmediata es una corrupción o enfermedad que bien puede ser percibida físicamente hasta llegar a un plano de mayor abstracción, que es el ámbito de la espiritualidad. Véase Pineda (2021, págs. 67-85), quien analiza la mancha que contrae Orestes al dar muerte a su propia madre, Clitemnestra.
- <sup>9</sup> No hay que olvidar que los Atridas, hijos de Atreo, son descendientes de Tántalo. Tántalo es conocido por descuartizar a su propio hijo Pélope (padre de Atreo y Tiestes) para ofrecérselo a los dioses, tras escasear la comida en un banquete organizado en el monte Sípilo (Píndaro, *Olímpica* I, 37-55). Véase Grimal (1981, págs. 491-492).
- <sup>10</sup> Véase, entre los numerosos estudios sobre el tema, Bañuls (2017, págs. 77-98), quien hace una compilación de pasajes griegos con su respectivo comentario para analizar la caracterización del personaje trágico de Agamenón y los motivos de la saga desde Homero.
- <sup>11</sup> Véase Esquilo, *Agamenón* v. 151.
- <sup>12</sup> En este contexto cultural y en una sociedad patriarcal la figura de la hija, Electra, que guarda fiel la memoria del padre fue de gran agrado a autores y público. En absoluto debemos considerar casual que la primera adaptación en prosa en una lengua vernácula de una tragedia griega sea la de *Electra* de Sófocles por Fernán Pérez de Oliva (Morenilla, 2006, págs.18-19).
- <sup>13</sup> Piénsese, por referirnos a un drama universal, en el cuidado que pone Shakespeare en evitar que Hamlet venga al padre en la persona de la madre, aunque la cubra de reproches y ella termine muriendo.
- <sup>14</sup> Sobre la relación ambigua y difícil de la temprana Iglesia con la cultura y en particular con la literatura pagana, véase Jaeger (1974). Para la relación entre el mundo clásico y la Iglesia en España y su influencia en la educación, véase Gil (1981).
- <sup>15</sup> Influido por la obra de Pérez de Oliva, también García de la Huerta escribió su *Agamenón Vengado* (1768), en este caso en verso. A pesar de las «moderaciones» que el autor afirma introducir para evitar «impropiedades», su protagonista es una joven Electra llena de odio, que impaciente ante el hermano, que se entretiene en discutir con Egisto, ella misma arranca el puñal del cuerpo de la madre y se lo clava a Egisto. Egisto, moribundo, en un largo parlamento, reconoce su plena responsabilidad en el asesinato de Agamenón y dice ser merecedor de un castigo.

- <sup>16</sup> A modo de ejemplo, recogemos a continuación un grupo de representaciones reconocidas sobre este mito en diferentes puntos del mundo. Podemos sintetizar el estudio en cuatro formas de caracterizar a la mujer en los contextos de violencia según la semántica que al director más le interesa: 1. Resaltar el empoderamiento de la mujer (mujer-verdugo): *The Oresteia* (Peter Stein, Berlín 1980), *Cenizas de Troya* (Diana de Paco, Murcia 2006) y *Martillo* (Rodrigo García, compág. 1989). 2. Criticar el abuso de las mujeres por parte de hombres (mujer víctima): *MoLoRa* (Yael Farber, 2003 Grahamstown). 3. Criticar el gobierno y la guerra (mujer víctima): *The Trojan Women* (Tadashi Suzuki, Tokyo 1974) o *The Lost Women of Troy* (Levin Hanock, Tel Aviv 1984). 4. Criticar la tecnología y el consumismo (mujer víctima): *Cassandra on the road!* (Lina Prosa, Milán 2018) y *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (Rodrigo García, Sicilia 2003).
- <sup>17</sup> Es el mensajero quien suele relatar este tipo de acciones violentas en tragedia. Sobre la función del heraldo en el teatro clásico, véase Brioso (2006, págs. 111-119).
- <sup>18</sup> Hijo de un carnicero, García nace en Buenos Aires en 1964 y vive en Argentina durante la dictadura militar (1976-1983), donde tiene la posibilidad de conocer un tipo de teatro político y de resistencia. Tras mudarse a Madrid en 1986 trabaja como publicista y, en 1989, funda la compañía La Carnicería Teatro. Sobre el teatro de R. García conviene leer el monográfico de Olaya (2015).
- <sup>19</sup> Entre los años cuarenta y los sesenta, el mito de los Atridas se relaciona con el franquismo y se retoma como tema central el poder. En las reescrituras, Agamenón puede ser considerado como un republicano derrotado o militar. En cambio, tal y como acertadamente apunta De Paco (2003, pág. 335), a partir de los años setenta pierde importancia la visión «lineal y optimista» de la *Orestíada* de Esquilo y adquiere valor otra más cercana a la de Eurípides, quien describe los conflictos más íntimos de los personajes desde una perspectiva más bien psicológica. Véase Ragué (1992, págs. 39-60), quien dedica un capítulo a analizar la *Orestíada* como metáfora de la situación política española desde el 1936 hasta los ochenta.
- <sup>20</sup> En el epílogo de *Cenizas*, el propio García asevera: «soy un artesano en llevar la contraria, en generar malestar y, a la vez, destellos de belleza, y me siento obligado a confundir» (García, 2009, pág. 506).

- <sup>21</sup> Dentro de la llamada generación de los noventa (generación de autores de la época de transición a la democracia), Rodrigo García junto con Raúl Hernández, quien escribió *Los reatos. Agamenón vuelve a casa* (Hernández, 2004 compág. 1997) fueron los más innovadores del mito. R. García rompe con el mito, con lo antiguo, a través de una gran creatividad trasgresora, característica que Ragué (2005, pág. 15) resalta en el análisis de la obra de este director.
- <sup>22</sup> Destacamos la obra *Notas de Cocina* (1995), en la que podemos observar que la utilización de comida empieza a aportar una dimensión corporal que puede ser considerada central. Dentro de los noventa, también utilizó la comida en su obra *Carnicero español*, un texto autobiográfico que deja entrever su vida en Argentina. Será en la entrada al nuevo siglo cuando Rodrigo, hastiado del público elitista que le sigue (García, 2008, págs. 82-83), profundizará en su crítica al consumismo desenfrenado. Resaltaremos tres obras que obtuvieron un gran éxito: *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002) y *Cruda, Vuelta y Vuelta, al Punto, Chamuscada* (2007). Véase Palau (2016, págs.95-111), sobre el uso de la comida como material escénico y textual en el teatro de García.
- <sup>23</sup> Sobre esta obra, véase Valentini (2007, pág. 17).
- <sup>24</sup> En el caso de *Prometeo* la relación con el mito clásico es más lejana y sorprende dado el título de obra. El sacrificio de un boxeador será comparado con el sacrificio de Prometeo por la humanidad. En el caso de *Afterun*, el referente mítico es la historia de Faetonte, un héroe cuya ambición le trae la muerte. En la obra de García se pretende parodiar el exceso que relaciona la figura del ambicioso Faetonte con la sociedad contemporánea. Como afirma el director en una entrevista: «*Afterun* parte de una idea general: tener el poder y que se escape de tus manos, caer, chocar, etc.» (García, 2001).
- <sup>25</sup> Fernández Villanueva (2017, págs. 83-104), define las tres etapas creativas en la obra de Rodrigo García. También Olaya (2015, págs. 40-48) contextualiza la obra del argentino en su marco histórico.
- <sup>26</sup> Sobre la escritura dramática de García, véase Pérez-Rasilla (2009, págs. 87-100).

- <sup>27</sup> García deja claro que sus obras no están escritas para representar personajes sino para personas concretas. En su obra *Notas de cocina*, afirma (2009, pág. 24): «En este caso, los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir no son personajes, sino personas».
- <sup>28</sup> Nosotros en este trabajo hemos utilizado la edición de la editorial «La Avispa» del 2000 titulada «Obras in(completas)» de R. García.
- <sup>29</sup> Véase Campos Daroca et al. (2007, págs. 1-218) para una compilación de estudios sobre las múltiples facetas de Eurípides como autor trágico a partir de la caracterización psicológica de sus personajes.
- <sup>30</sup> Véanse, como ejemplo, las numerosas ocasiones en las que así se le denomina a Ifigenia en *Ifigenia en Aulide* (vv. 461, 540 y 1278). También a Casandra (asesinada por Clitemnestra) o a Antígona (dejada morir en una gruta por decreto de su tío Creonte) se las considera «esposas de Hades».
- <sup>31</sup> El prólogo de Ifigenia en *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 1-40) nos relata resumidamente los acontecimientos previos a la llegada del ejército griego a Troya.
- <sup>32</sup> Helena es la esposa de Menelao, hermano de Agamenón. La elección de Afrodita en el famoso juicio de Paris como la diosa más bella supuso el abandono de Helena de su esposo para convivir con el boyero troyano. Esta traición fue el origen de que los griegos lucharan durante diez años contra Troya. Véase Grimal (1981, págs. 229-233).
- <sup>33</sup> Ya en la versión que ofrece Homero del mito se podía o bien incriminar a Helena o bien disculparla y hacer responsables a los dioses. Y en los textos literarios de épocas posteriores sigue ocurriendo lo mismo, pues los hechos que protagonizaba podían presentarse de maneras muy distintas. Sobre la multiplicidad de caracterizaciones en el teatro griego atribuidas a Helena, véase el estudio de González (2004).
- <sup>34</sup> Como nota aclaratoria, nos gustaría resaltar que la traducción de este texto y de todos los que se presentan en este trabajo es personal. Además, es importante señalar que para los textos de Esquilo seguimos la edición de West (1990).
- <sup>35</sup> La visión de Helena que ofrece Esquilo en *Agamenón* (paradigma de esposa infiel) no puede separarse del hecho de que en esta tragedia Clitemnestra haya cometido adulterio y sea corresponsable de la muerte de Agamenón; tampoco podemos olvidar que Clitemnestra y Helena son hermanas, porque al reforzar la culpabilidad de Helena se está reforzando la culpabilidad de su hermana.
- <sup>36</sup> Para los textos de Eurípides seguimos la edición de Diggle (1981).

- <sup>37</sup> Schmid-Stählin (1934, pág. 189) sitúa una primera versión esquílea del mito de los Atridas en la que *Agamenón* sería la segunda tragedia de una trilogía encabezada por *Ifigenia*, y cerrada por una tercera que desarrollaría la venganza por la muerte de Agamenón. Según esta propuesta, en la «párodos» del *Agamenón* tendríamos un resumen de la *Ifigenia*.
- <sup>38</sup> El coro presenta tanto las dudas de Agamenón como su decisión final en estos versos. Los ancianos aluden a una primera reacción de estupor que deriva en una pronta decisión final clara y precisa. Compárese el proceso de Agamenón, con el seguido por Eteocles en *Siete contra Tebas*, quien, una vez tomada la decisión de enfrentarse a su hermano Polínices y esperando su turno para saber ante qué puerta estará situado, pierde la compostura saliendo al encuentro del mensajero (vv. 369-374).
- <sup>39</sup> Frente a la ignorancia en sus diversas formas como fuente del error trágico que caracteriza a los héroes de Sófocles, los de Esquilo son conscientes de lo que hacen, pero su grado de consciencia se halla alterado por una fuerza negativa que surge de su propio linaje. No son pocos los trabajos que se han dedicado a la cuestión de la responsabilidad de los héroes esquíleos, sólo a modo de ejemplo, véase el ya clásico de Lesky (1966, págs. 78-85).
- <sup>40</sup> La edición que hemos seguido para el texto griego de la obra sofoclea es la de Lloyd-Jones y Wilson (1990).
- <sup>41</sup> Tras estas palabras de la *Electra* sofoclea en las que subraya la partida de caza, pero como divertimento, y la muerte accidental de un ciervo, subyace la vieja práctica de sacrificar una doncella al emprenderse una expedición militar, ya que caza y sacrificio están en la cultura griega íntimamente relacionados. Véase *Agamenón* (vv. 1412-1418).
- <sup>42</sup> El Agamenón de Esquilo es libre de abandonar la expedición, pero ello supondría un acto de impiedad, pues es designio de Zeus la destrucción de Troya, y es el cuerpo expedicionario que él comanda el que debe llevarla a término. Terrible paradoja, pues si no lo hace, cae en impiedad, y si lo hace, también, temor que va tomando forma como muestran las palabras del coro en el tercer «estásimo» (vv. 975-1034).
- <sup>43</sup> Sobre este aspecto de Medea y su comparación con Clitemnestra, véase Iriarte (2002, págs. 138-145).

- <sup>44</sup> La sociedad griega antigua es una sociedad de funciones. Estas funciones están claramente determinadas por el género. Debemos recordar que Clitemnestra, mujer de Agamenón, lleva diez años sin su esposo, rey de Argos. Esa función como rey no está siendo ejercida, como tampoco lo está siendo su función como esposo. La mayoría de las mujeres no tienen relevancia por sí mismas sino en función de la familia y del hombre, en relación al cual ellas son primero «hijas de...» (y también «hermanas de...»), después –por lo general–, «esposas de...» y, por último, «madres de...». En el caso de Clitemnestra, motivada (aunque no solo) por el ultraje del sacrificio de su pequeña, prevalece su función como madre. Por tanto, pasa a la acción y deja la sumisión prototípica de la «buena mujer». Sobre el temperamento terrible y «viril» de Clitemnestra, véase Esteban Santos (2005, págs. 79-82).
- <sup>45</sup> Igual que Medea, recurre a ardides y a la hipocresía para cumplir su venganza y asesinar. Véase Aélion (1983, II págs. 289 ss.).
- <sup>46</sup> Símbolo del río de sangre que fluye del interior de las dependencias reales, cuyo hedor será percibido de inmediato por Casandra (vv. 1090-1092), como señalará el corifeo, caudal que va a engrosar la sangre del Atrida.
- <sup>47</sup> La finalidad es evitar que Agamenón entre en contacto con la tierra de Argos y obtenga la protección de sus dioses, a los que se ha dirigido en sus primeras palabras (vv. 810-813). La *Odiwea* trata de forma diferente este motivo, pues allí, entre la información que Menelao sonsaca a Proteo y refiere a Telémaco, encontramos la descripción de la llegada de Agamenón (4. vv. 520-523), en la que se subraya el contacto físico con la tierra patria. El acto de pisar la alfombra se ha interpretado como parte de la «hybris» que comete Agamenón. El púrpura se relaciona con los dioses y no sería digno para Agamenón pisar esa alfombra.
- <sup>48</sup> Tanto en el asunto de Troya como en la venganza de la esposa nos hallamos ante la asunción de corresponsabilidad por parte de unos simples mortales, Agamenón y Clitemnestra, en unas acciones en las que se reconoce la auto-ridad de un ámbito superior, Zeus y la justicia de Zeus.
- <sup>49</sup> Véase Loraux (2004, págs. 103-106).
- <sup>50</sup> Condición, la de bárbaro, que en cierto modo es confirmada por él mismo al seguir la pauta que seguiría Príamo en esas circunstancias (vv. 935-936): «Clitemnestra.- ¿Y qué te parece que Príamo habría hecho, si hubiera llevado a cabo estas hazañas? Agamenón.- Me parece que sobre bordados con certeza habría caminado».

- <sup>51</sup> Tradicionalmente a la «hybris» (soberbia) se la ha considerado signada bajo cierta religiosidad, a partir de la cual los hombres actuarían como si estuvieran al mismo nivel que las divinidades, olvidando su condición de mortales, por lo que recibirían el consecuente castigo. Sin embargo, la crítica ha resaltado la relación de la «hybris» con aquellas acciones que afectaban el honor de las personas. El pasaje clásico nos lo proporciona Aristóteles en el libro II de su *Retórica* (1378b, 22-31). Sobre el concepto de «hybris» en el teatro sofocleo, véase Espasa (2003, págs. 9-24). Véase Pérez Lambás (2022: págs. XX-XXVI) quien, en la introducción a la traducción de la trilogía tebana, dedica un apartado bien fundamentado a las características del héroe trágico de Sófocles.
- <sup>52</sup> Sobre los ritos fúnebres femeninos en tragedia griega, véase Hame (2008, págs. 1-15).
- <sup>53</sup> Sobre la importancia de la opinión del colectivo del ejército en la toma de decisiones en esta tragedia, véase Lush (2015, págs. 207-242).
- <sup>54</sup> La ambientación contemporánea y las estrategias metateatrales revelan una tendencia postmoderna. Entendemos esta tendencia siguiendo el estudio de De Toro (2004), quien afirma que la obra teatral postmoderna se basa en la hibridez que subvierte los cánones clásicos de la producción teatral.
- <sup>55</sup> Proceso que se basa en el gesto de recoger y seleccionar entre la literatura clásica el mito, pero cuyo texto de partida pierde su poder hegemónico y funciona como una especie de «interferencia» (Valentini 2007, pág. 21).
- <sup>56</sup> Estrenada el 11 de septiembre de 2003 en el Festival Internacional *Le Orestiadì*, la obra obtuvo el premio italiano UBU en 2004 y participó en la Bienal de Venecia.
- <sup>57</sup> Como alega el propio director, con esta obra deja de hacer un teatro tan político para centrarse en la cotidianidad de la violencia doméstica: «Con *Agamenón*... llegué a un punto en que dije que tenía que parar de hacer un teatro eminente o descaradamente político (García 2008, pág. 82).



EL TEATRO PALPABLE: ESTRATEGIAS *QUEER* DE RESISTENCIA CONTRA LA TOPONORMATIVIDAD

*THE PALPABLE THEATRE: QUEER STRATEGIES TO RESIST TOPONORMATIVITY*

Isaias Fanlo

([Ifg22@cam.ac.uk](mailto:Ifg22@cam.ac.uk))

<https://orcid.org/0000-0002-3077-9962>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.03

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El presente artículo parte de una crítica a lo que denomino el giro *antierótico* de los estudios queer, que en los últimos años ha dejado de lado debates vinculados con el erotismo, la corporeidad y el deseo para centrarse en otro tipo de cuestiones que van más allá de la sexualidad. El texto plantea una conciliación entre estos debates posteróticos y la fisicalidad original a la epistemología queer a partir de un análisis de eventos teatrales y performativos que se han dado de manera reciente en espacios no convencionales de varias ciudades españolas, como respuesta a la crisis económica que viene atravesando el país desde 2008. El texto propone el concepto *toponormatividad* como término que engloba las ocupaciones normativas de los espacios, y plantea hasta qué punto las piezas teatrales y performativas pueden cuestionar dicha toponormatividad y proponer otras maneras de entender y ocupar el espacio urbano.

**Palabras Clave:** Teoría *Queer*, Toponormatividad, Teatro ibérico, Performance, Espacio.

**Abstract:** This article departs from a critical approach to what I call the *antierotic turn* within Queer Studies —which, in the last years, seems to have left aside debates addressing eroticism, physicality and desire to focus on a different set of questions that go beyond sexuality. The text offers a conciliation between these post-erotic debates and the original physical approach of queer epistemologies through the analysis of theatrical and performative events that have recently taken place in non-conventional spaces in several Spanish cities, as a response to the economic crisis that the country has suffered since 2008. The article suggests the concept *toponormativity* as a term that addresses non-normative occupations of spaces and addresses how theatrical and performative pieces can question the aforementioned toponormativity and propose different ways to understand and occupy urban spaces.

**Key Words:** Queer Theory, Toponormativity, Iberian Theatre, Performance, Space .

**Sumario:** 1. A modo de introducción: una epistemología erótica e interseccional de lo queer. 2. Escena y crisis. 3. Un festival con vistas. 4. Teatro palpable. 5. Ocaña en las alturas. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

ISAIAS FANLO es profesor de culturas ibéricas modernas y contemporáneas en la Universidad de Cambridge. Su investigación se centra en la intersección entre las culturas ibéricas, las artes escénicas y las teorías queer. También publica sobre teatro, cultura y activismos queer en medios de comunicación. Su primer libro, *El llibre rosa*, es un trabajo pionero sobre los estudios de género y sexualidad en Cataluña. Paralelamente a su trayectoria académica, ha desarrollado una carrera como gestor cultural en el sector de las artes escénicas, colaborando con instituciones como el Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure de Barcelona y el Goodman Theatre de Chicago.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: UNA EPISTEMOLOGÍA ERÓTICA E INTERSECCIONAL DE LO *QUEER*

A lo largo de sus tres décadas de existencia, las teorías queer han ido ampliando su radio de acción y de intervención. En su seno han ido planteándose, especialmente en los últimos años, una serie de cuestiones y de debates que, aunque probablemente puedan vincularse a la exploración de los afectos o de una formulación del deseo que va más allá de los cuerpos, se separan del estudio explícito de la sexualidad. En este sentido, uno de los giros epistemológicos más destacables viene marcado por un número monográfico de la revista *Social Text*, editado por David L. Eng, Jack Halberstam y José Esteban Muñoz, publicado en 2005. En este volumen, titulado *What's Queer About Queer Studies Now?*, Eng, Halberstam y Muñoz se planteaban una pregunta que me parece fundamental y que tiene más consecuencias de lo que en principio podríamos imaginar: dados los avances en lo que respecta a los derechos de las personas LGTBI —por lo menos en los países del Norte y alrededor del matrimonio igualitario—, así como a la preponderancia de las políticas identitarias en discursos sociales, políticos y también académicos, ¿hacia dónde tiene que dirigirse, ahora, la teoría queer? Tal y como comentan los editores del monográfico: “The contemporary mainstreaming of gay and lesbian identity —as a mass-mediated consumer lifestyle and embattled legal category— demands a renewed queer studies ever vigilant to the fact that sexuality is intersectional, not extraneous to other modes of difference” (Eng, Halberstam y Muñoz, 2005, pág. 1).

Este giro *antierótico* de las teorías queer resulta interesante y abre una serie de caminos para la exploración epistemológica, pero también tiene su lado problemático. En *Hatred of Sex*, Oliver Davis y Tim Dean afirman que, en los últimos años, los estudios queer le han dado la espalda al sexo: “One might say that paradoxically the birth of queer presaged the death of sex”, afirman (Davis y Dean, 2022, pág. 47). Los autores, que precisamente mencionan el artículo “What's Queer About Queer Studies Now?” en su argumentario, señalan que, en los giros más recientes dentro del ámbito de la teoría queer, buena parte de los académicos han decidido dejar de lado la exploración del sexo y el deseo para centrarse en otras cuestiones, desde la crítica al capitalismo neoliberal hasta la crisis de los refugiados.

*Hatred of Sex* presenta, a mi juicio, varios problemas, especialmente en la insuficiente elaboración de su crítica a la cuestión de la interseccionalidad, planteada en el ensayo como una manera de invisibilizar la sexualidad a favor de otros vectores hermenéuticos —como las cuestiones raciales, nacionales, o de clase—, y la asunción de un privilegio acrítico de la sexualidad sobre cualquier otro tipo de cuestión identitaria. Esto resulta todavía más problemático si tenemos en cuenta que, tanto en muchos de los precursores del pensamiento antinormativo como en algunos de los textos fundacionales de la teoría queer, la noción de interseccionalidad ya se proponía como indispensable para pensar las identidades de género las sexualidades no normativas. Ya en la introducción a *This Bridge Called My Back*, publicado en 1981, Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga cuentan la experiencia de Anzaldúa en un encuentro de mujeres en el norte de San Francisco. “The management and some of the staff made her feel an outsider, the poor relative, the token woman of color”, explican (Anzaldúa y Moraga, 2015, pág. xliii). *This Bridge*, una antología pionera de escritos de mujeres no blancas, es el resultado de esta “reaction to the racism of White feminists”, revertido en “a positive affirmation of the commitment of women of color to our own feminism” (pág. xliii). Años más tarde, Anzaldúa desarrollaría, en *Borderlands / La Frontera*, la idea del cruce fronterizo como concepto fundacional del pensamiento interseccional —lo que Anzaldúa denominó *identidades atravesadas*—:

A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’. (Anzaldúa, 1987, pág. 25)

Cuando Teresa de Lauretis, en 1991, comienza a plantearse las bases de la «Teoría Queer» en su artículo “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction” —considerado el texto fundacional de la disciplina—, articula su discurso en términos de diferencia y de interseccionalidad. El pensamiento queer, afirma De Lauretis, pretende explorar “questions that have as yet been barely broached, such as the respective and/or common grounding of current discourses and

practices of homo-sexualities in relation to gender and to race, with their attendant differences of class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location” (Lauretis, 1991, págs. iii-iv). Así pues, la teoría queer, desde sus primeras iteraciones, se plantea cuestiones de sexualidad y de género en el cruce con otras identidades que cuestionan la normatividad.

Sin embargo, en su crítica a los virajes más recientes de los estudios queer, Davis y Dean plantean una cuestión que me parece digna de consideración: la de-sexualización de la Teoría Queer. Davis y Dean aducen en su crítica que los teóricos queer buscan ahora una cierta respetabilidad: “making sex an academic subject entailed cleansing it of deplorable elements: in order to enter the university, sex needed to become at least semirespectable. Sex was enjoined to become *sexuality*, preferably of the self-contained, nonleaky, identitarian sort”, afirman (Davis y Dean, 2022, pág. 47).

Creo que resulta compatible (más aun, es necesario) plantearse de manera crítica la desexualización de los discursos de lo queer como consecuencia del acceso de estos a espacios centrales, tanto académicos como políticos, así como otras cuestiones que no parecen molestar a Davis y a Dean pero que también merecerían una revisión, muy especialmente el privilegio anglocéntrico de la academia queer. También considero fundamental explorar las posibles vías que se abren dentro de las teorías queer y que ofrecen maneras promiscuas —tal y como Brad Epps plantea la promiscuidad<sup>1</sup>— de lanzar una mirada sobre artefactos culturales.

En este sentido, una de las líneas de investigación que han generado un volumen más destacable de estudios en el ámbito de las teorías queer ha sido la exploración del tiempo y de la temporalidad en relación con la normatividad. Obras importantes, como por ejemplo *No Future* (Lee Edelman, 2004), *In a Queer Time and Place* (Jack Halberstam, 2005), *Cruising Utopia* (José Esteban Muñoz, 2009), *Time Binds* (Elizabeth Freeman, 2010) o *Cruel Optimism* (Lauren Berlant, 2011) utilizan las epistemologías queer como una manera de problematizar y reconceptualizar cuestiones relacionadas con el pasado, el presente y el futuro, como por ejemplo las genealogías, las temporalidades normativas, la tensión entre memoria e historia, y las expectativas tradicionales de la llamada «buena vida». Entre la promiscuidad de ideas y conceptos que ha generado este *giro temporal*, tal y como lo llaman Tyler Bradway y E. L. McCallum

(2019, pág. 7), el concepto de *crononormatividad*, creado por Elizabeth Freeman para designar cómo el régimen heteronormativo ha generado una secuencia del desarrollo normativo de la vida, se ha consolidado como una opción particularmente válida para cuestionar, por ejemplo, descripciones tradicionalistas de la familia en la literatura, así como para analizar los accesos igualitarios a educación y empleo, entre otros. La crononormatividad, según Freeman, consiste en “the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity” (Freeman, 2010, pág. 3) y se manifiesta, de manera evidente, a través de la concatenación de una serie de etapas vitales fijadas —y, por lo tanto, normativas—: educación, vida laboral, matrimonio, hipoteca, reproducción, jubilación, etc. Paralelamente, el régimen crononormativo rechaza todos aquellos que no pueden o no quieren adherirse a él, y los empuja a la periferia de los discursos mayoritarios.

Pese a no haber surgido con la espectacular carga de urgencia que tiene el análisis de las temporalidades queer —especialmente en momentos en los cuales resultaba imperativo afrontar de qué manera la pandemia del sida ponía en tela de juicio nociones como por ejemplo las expectativas de futuro—, creo que también es necesario considerar una aproximación antinormativa a cuestiones espaciales. Si bien las prospecciones posmodernas, de Frederic Jameson a David Harvey, suelen dejar de lado las epistemologías queer aplicadas a los espacios, pienso que es necesario encontrar maneras de observar lógicas, paradigmas y asociaciones no normativas de comunidades a relación a estos espacios. Tal y como comenta Jack Halberstam en *In a Queer Time and Place*, “Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification” (Halberstam, 2005, pág. 1). Así pues, en estas páginas quiero plantear una exploración de la toponormatividad. Entiendo ‘toponormatividad’ como un concepto que engloba usos tradicionales —es decir, normativos— de espacios, y que los delimita de manera binaria en categorías tales como local y global, privado y público, etc. Cuestionando esta toponormatividad, las aproximaciones queer a los espacios exploran una serie de prácticas contraintuitivas, como por ejemplo la redefinición y la apropiación del espacio público o privado, así como el cuestionamiento de no-lugares a través de diversas prácticas de ocupación y de resistencia —entre las que se encuentran, como veremos, las prácticas teatrales y performativas—.

Estas aproximaciones, además, problematizan las divisiones binarias mencionadas, que ahora ya podemos denominar toponormativas.

Una mirada queer sobre los espacios es, por lo tanto, una forma de resistencia contra los usos toponormativos de la ciudad occidental, en tanto que eje generador de privilegio. Estos usos toponormativos están vinculados a las tensiones entre espacio privado y espacio público, a las dinámicas gentrificadores y al turismo masivo. Steve Pile comenta que los procesos de resistencia han sido tradicionalmente interpretados en términos oposicionales, es decir, como una reacción contra el poder: “so, ‘power’ is held by an élite, who use oppressive, injurious and contemptible means to secure their control; meanwhile, ‘resistance’ is the people fighting back in defence of freedom, democracy and humanity” (Pile, 1997, pág. 1). En este replanteamiento de las divisiones binarias, sin embargo, creo que resulta indispensable ir más allá y pensar en estas dinámicas de resistencia de manera no binaria. Plantearlas no como una mera reacción, sino como un proceso más complejo que se circunscribe a un contexto sociopolítico específico y que, de manera simultánea, articula otro tipo de afectos. En otras palabras, la resistencia a la toponormatividad no debe entenderse como reverso de la dominación, sino como una combinación más sofisticada, y decididamente queer, de ira, planificación, protesta, sueño, creatividad, desafío, oportunidad y coincidencia, entre otros.

Conviene plantearse, así pues, de qué manera es posible interpretar determinadas iniciativas teatrales y performativas como respuestas a esta toponormatividad. Si bien también mencionaré otras propuestas, para la ocasión quisiera centrarme en varias de las obras programadas dentro del ciclo de artes escénicas en las azoteas de Barcelona Terrats en Cultura, creado por la asociación cultural *Coincidències*<sup>2</sup>. Se trata de piezas muy distintas, y que sin embargo comparten una mirada queer sobre el mundo, que surgen como alternativas pensadas para espacios no convencionales en un contexto de crisis. Asimismo, no resulta baladí observar, como veremos, que los Terrats en Cultura proponen una cierta exacerbación de la conciencia de fisicalidad potencial surgida a través de a la supresión de la división tradicional entre público y escena. Gracias a, precisamente, esta potencialidad de contacto entre artistas y espectadores en un evento efímero y singular, en un espacio no convencional convertido en un espacio esencial que aglutina escena y platea, es posible proponer una síntesis entre la mirada queer que

plantea cuestiones más allá de la sexualidad (la propuesta de Eng, Halberstam y Muñoz) y la reivindicación de lo físico, lo erótico y lo sexual que reclaman Davis y Dean. Abordaré esta cuestión en la parte final del ensayo. Comencemos, sin embargo, por el principio.

### 2. ESCENA Y CRISIS

Al principio, está la crisis. Concretamente, la crisis financiera global de 2007-2008, que en España se elevó a niveles nefastos a causa del estallido de la burbuja inmobiliaria y se tradujo en un colapso económico, que llevó al país a solicitar ayuda externa a la Unión Europea en 2012 y que elevó las cifras del paro a casi un 27% en el año 2013<sup>3</sup>. En el ámbito de la cultura, ya precario antes de la crisis, la recesión se agudiza cuando, en 2012, el gobierno presidido por Mariano Rajoy aprobó el decreto que elevaba el IVA de las artes escénicas del 8% al 21%. El efecto de esta subida fue inmediato: según la Sociedad General de Autores y Editores, de 2011 a 2012 el sector de las artes escénicas sufrió un descenso de más del 31% de espectadores y de casi un 33% de ingresos (“Anuario”).

Esta crisis en el sector cultural entró en colisión con la emergencia de un nutrido grupo de jóvenes dramaturgos de la talla de Lola Blasco, Paco Bezerra, Alberto Conejero o Alfredo Sanzol, quienes se sumaron a creadores más veteranos como Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Helena Pimenta, José Sanchis Sinisterra o Paco Zarzoso para enriquecer un ecosistema teatral generosamente heterodoxo. El caso específico de Cataluña me parece, aquí, digno de distinción, puesto que en el primer decenio del siglo XXI la cultura catalana estaba viviendo una eclosión sin precedentes de dramaturgos, intérpretes y creadores, consecuencia directa de una serie de iniciativas exitosas que habían surgido con la intención de promover la dramaturgia del país. En primer lugar, gracias a la creación de la Sala Beckett, teatro y obrador internacional de dramaturgia que conectó creadores dramáticos del país con nombres como Sarah Kane, Neil LaBute, Lars Noren, Harold Pinter o Simon Stephens, entre muchos otros. En segundo lugar, gracias al crecimiento del Institut del Teatre, centro superior de titularidad pública dedicado a la docencia y la investigación teatral, al trasladarse a un nuevo edificio en la Plaza Margarida Xirgu. Y, finalmente, gracias al éxito del Projecte T6, una

iniciativa impulsada por el Teatre Nacional de Catalunya para dar apoyo a la dramaturgia catalana emergente, y que funcionó entre las temporadas 2002-2003 y 2012-2013. Entre los nombres más destacados de esta generación de creadores podríamos citar a Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Clàudia Cedó, Cristina Clemente, Guillem Clua, Josep Maria Miró, Marc Rosich, Marília Samper, Victoria Szpunberg o Helena Tornero.

El impacto de los autores surgidos al amparo de estas iniciativas, tanto en el ámbito nacional como internacional, resulta innegable. Según la plataforma Catalan Drama, dedicada a traducir teatro catalán a otras lenguas y a promover la dramaturgia catalana por el mundo, de enero de 2015 a julio de 2016, un total de 53 piezas teatrales de 17 autores diferentes se estrenó en el extranjero, en países tan diversos como Japón, Argentina, Chile, Alemania, Francia, Turquía, el Reino Unido o los Estados Unidos de América<sup>4</sup>.

Mientras esta nutrida generación de artistas, nacidos mayoritariamente en las décadas de 1970 y 1980, generaba un volumen importante de piezas dramáticas, la recesión económica forzaba a los espacios teatrales a tomar medidas drásticas. Espacios privados como el Sol de York y La Trastienda, en Madrid, así como el Club Capitol o la Sala Muntaner, en Barcelona, cerraron sus puertas a consecuencia directa de la crisis. En los espacios públicos la cosa tampoco iba mejor: el Teatre Lliure de Barcelona tuvo que cesar actividad durante tres meses, y el Teatre Nacional de Catalunya, también en Barcelona, cerró una de sus tres salas, la Sala Tallers —el espacio que acogía, precisamente, el Projecte T6—, como consecuencia de unos recortes presupuestarios que impactaron tanto el proyecto artístico como la infraestructura de la institución. Se trataba de una tormenta perfecta: una eclosión de creadores que entra en colisión con la reducción del número de salas de exhibición y con unos presupuestos culturales cada vez más míseros.

Es dentro de este contexto de desconfianza y pesimismo, de precariedad presupuestaria y de cierre de espacios teatrales, donde surgen una serie de iniciativas que buscan llevar el teatro fuera de la escena convencional. En Madrid, José Martret y Alberto Puraenvidia abrieron, en 2012, La casa de la portera, y poco después La pensión de las pulgas, dos pequeños apartamentos en el barrio de La Latina reconvertidos en salas de teatro alternativo. El impulso inicial para abrir estos espacios, comentan Cristina Oñoro y Joana Sánchez, era el

de conseguir una sala para que Martret pudiera montar una versión de *Ivánov*, la ambiciosa obra de juventud de Anton Chéjov, lo cual parecía «un auténtico suicidio», puesto que no se trataba de una pieza decididamente comercial y, para más inri, “la obra requería nada menos que nueve actores, un número muy alto [...] para montajes alternativos con escaso presupuesto” (Oñoro y Sánchez, 2016, pág. 65). Según la página web de las dos salas, se trataba de un “nuevo concepto de espacio escénico” (La casa): un espacio poroso, dividido por paredes pensadas para la vida doméstica pero repensadas para el teatro. Precisamente, a través de dicha domesticidad se diluye la tradicional frontera entre público y escena. El modelo de La casa de la portera y La pensión de las pulgas recuerda inevitablemente al de espacios como Timbre 4, en Buenos Aires, el apartamento que el autor y director Claudio Tolcachir abrió para las representaciones escénicas, y donde representó por primera vez su éxito mundial *La omisión de la familia Coleman*. Además de *Iván-OFF*, la reescritura del texto chejoviano a cargo de Martret —sus 358 representaciones avalan el éxito incuestionable de esta producción—, La casa de la portera y La pensión de las pulgas acogieron espectáculos de la Compañía Nacional de Danza, Carlos Be, Blanca Bardagil y Paco Bezerra, antes de cerrar definitivamente en 2015 por carecer la licencia necesaria para operar como salas teatrales<sup>5</sup>.

En Cataluña, el otro gran epicentro teatral español, también aparecieron varias iniciativas de teatro fuera del teatro surgidas durante la crisis que resultan dignas de mención. Están, por supuesto, el Festival Píndoles de microteatro, activo desde 2015, cuyas últimas ediciones se han celebrado en el Castillo de Montjuïc y que ha llevado muchos de sus espectáculos de gira por toda Cataluña. Tampoco podemos olvidarnos de La Bacanal, un espacio a medio camino entre sala teatral, bar de copas y caverna insalubre, situado en los bajos de una peluquería del barrio del Born —literalmente, el espacio más *underground* de Barcelona—, fundado y gestionado por Óscar Machancoses y David Verdaguer. Por esta sala, desaparecida en 2020, pasaron, además de sus fundadores, intérpretes como Oriol Genís, Clara Peya o Las Glorias Cabareteras. Otra iniciativa digna de mención es el Espacio 13, sala de ensayo de la Compañía Roberto G. Alonso reconvertida en espacio de exhibición para el espectáculo *Cabaret 13*, desarrollado también durante la crisis económica.

No quiero olvidarme de otras propuestas de teatro no convencional que tienen lugar más allá de Madrid y Barcelona (el peso de las dos grandes metrópolis españolas tiende, desgraciadamente, a invisibilizar lo que sucede más allá de ellas). Una de las iniciativas más destacables es el Teatro de la Decepción, ideada en 2009 por la compañía malagueña Trasto Teatro. Hartos de «[l]a racanería de los programadores», «[l]a tibieza de los órganos de gestión [que] ha desterrado el concepto del riesgo» y de “[l]as políticas culturales, un erial donde ni siquiera crecen unos cuantos matorrales” (Cortés, 2011, pág. 20), los miembros de la compañía comenzaron a utilizar sus propias casas como espacios de representación. La iniciativa nacía con la intención de «cambiar la relación del arte con el espectador, con el oficio y con el mundo, para que el arte pueda reencontrarse consigo mismo» (Cortés, 2011, pág. 21), y promovía lo que ellos denominaban «teatro de la decepción», una idea surgida en sintonía con el «teatro de urgencia» articulado por Claudio Tolcachir desde Timbre 4: iniciativas ambas que pretenden responder al desencanto generado por la crisis y por el abandono de las instituciones con eventos teatrales inmersivos que articulen discursos críticos con el sistema. El Teatro de la Decepción es una de las pocas iniciativas de este tipo que consiguió ganarle la partida a la precariedad inherente a este tipo de proyectos: en sus más de diez años de existencia participaron en distintos festivales y llevaron su obra *No amanece en Génova* —en la que los espectadores decidían de qué manera acababa la pieza— de gira por varios países de Latinoamérica.

Un último proyecto que quisiera mencionar es la iniciativa Cultura a Casa, que operó en Mallorca entre 2013 y 2015 y que, en sus dos ediciones, promovió iniciativas culturales diversas —desde teatro y música hasta talleres de cocina y muestras de obra gráfica— en espacios domésticos abiertos al público general. Cultura a Casa cerró sus puertas tras dos años de actividad, en los que promovió más de sesenta eventos de distinta índole.

### 3. UN FESTIVAL CON VISTAS

La propuesta de artes escénicas en espacios no convencionales que mejor hilvana contenido y continente es, a mi parecer, el festival de artes escénicas Terrats en Cultura, que tiene lugar en las azoteas de Barcelona<sup>6</sup>.

Se trata de un proyecto híbrido nacido en 2013, cuya filosofía se basa en dos pilares. El primero de ellos tiene que ver con un cierto activismo cultural: el ciclo aspira a proporcionar espacios para que los creadores escénicos puedan mostrar su trabajo en un momento de inestabilidad para los teatros convencionales. El segundo pilar, igualmente relevante para el proyecto, consiste en reivindicar una manera sostenible de habitar Barcelona después del estallido de la burbuja inmobiliaria y el subsiguiente descenso del poder adquisitivo por parte de la población general, combinada con las agresivas dinámicas gentrificadoras de la ciudad y el aumento insostenible del turismo masivo.

La organización eligió las azoteas como espacio de intervención por distintas razones. La primera de las cuales, porque las azoteas habían sido, tradicionalmente, espacios con una significativa transcendencia simbólica para la ciudad. La azotea barcelonesa, quintaesencia del urbanismo mediterráneo, espacio de encuentro para las comunidades de vecinos, lugar de socialización mientras se tiende la ropa, ha sido pintada por Pablo Picasso, escrita por Mercè Rodoreda y Manuel Vázquez Montalbán, fotografiada por Colita y Carme Garcia, y está fuertemente enraizada en el imaginario cultural y patrimonial de la ciudad. Con la llegada del turismo masivo y el surgimiento de las plataformas de alquiler de apartamentos turísticos —lo que Renate Van der Zee denominó “efecto AirBnB”—, buena parte de las azoteas de Barcelona han sido clausuradas para evitar problemas entre los turistas y las comunidades de vecinos (es decir, fiestas). Así pues, a través de la ocupación pactada de las azoteas para realizar acontecimientos escénicos de carácter efímero, los Terrats en Cultura no sólo abren nuevos espacios de exhibición en un momento de escasez de los mismos, sino que además promueven una experiencia cívica consciente y sostenible.

Esa aquí donde entra en juego la resistencia queer a la toponormatividad. Si el discurso crítico y constructivo de los Terrats en Cultura ha calado, es, creo, gracias al maridaje de dos elementos. Por un lado, las apropiaciones efímeras de espacios alternativos, no teatrales, descentralizados pero fuertemente connotados en el imaginario barcelonés. Y por el otro lado, una programación teatral y performativa con una fuerte conciencia queer.

Si asumimos, por llegar a un cierto consenso —y siendo muy conscientes de la mutabilidad del término, así como de sus contradicciones internas y de los debates que genera, como ya hemos visto—, que una

mirada queer pretende cuestionar y desestabilizar la normatividad en sus múltiples iteraciones<sup>7</sup>, podemos afirmar que la programación de los Terrats en Cultura, en sus diez primeras temporadas, ha mostrado piezas que presentan una variedad de formas de resistencia respecto a la normatividad. La más evidente de ellas sería la puesta en escena de piezas que cuestionan la familia tradicional. Es el caso de *Pequeños monstruos* (Marilia Samper, 2013), el primer texto teatral programado en el festival y toda una declaración de intenciones, puesto que la obra, que hasta entonces sólo había podido presentarse, en versión reducida, en un ciclo dentro de la Nau Ivanow de Barcelona, revisa en clave de comedia una doble crisis: la del ingreso en la edad adulta y la de hacerlo en un momento de penuria social y económica. Otras obras programadas en los Terrats en Cultura que cuestionan la familia heteronormativa serían *El copera* (Quique Culebras, 2015), *Estiu* (Helena Tornero, 2017), y *Smiley* (Guillem Clua, 2020).

Una segunda tipología de piezas de resistencia queer en los Terrats es la compuesta por aquellas obras que interrogan el binarismo de género tradicional en disciplinas como el flamenco. Es el caso de *Sexto acercamiento al cante* (Juan Carlos Lérída y Niño de Elche, 2014), que inauguró la segunda temporada de los Terrats en Cultura y que introdujo al Niño de Elche al público cultural barcelonés, así como de *Bailar en hombre* (Fernando López Parra, 2017), de *A-género / La oscilante* (Pol López, 2018), que obtuvo el Premio Butaca 2019 al Mejor intérprete masculino de danza, y de *Flamenco Queer* (Rubén Heras y Jero Férec, 2022). La tercera manera de vertebrar una estrategia discursiva queer consiste en la programación de piezas que reivindican una mirada no normativa sobre la ciudad y las personas reales o imaginarias que la habitan. Es el caso de *¿Qué fue de Andrés Villarrosa?* (2018) y de *Ocaña, reina de las Ramblas* (2019), ambas de Marc Rosich. Por último —y quizá de manera más claramente relacionada con la resistencia a la toponormatividad—, los Terrats en Cultura han programado un número de obras que promueven experiencias inmersivas e interdisciplinarias que rompen con la cuarta pared, problematizan la pasividad tradicional del espectador y exploran los límites y las fronteras del acontecimiento teatral. Es el caso de *Que te vaya bonito* (Teatro de Cerca, 2014), y de dos piezas concebidas de manera específica para el festival: *Kites, Kids and Monkey* (Iván Morales, 2016) y *La llista* (Quim Bigas, 2017).

## 4. TEATRO PALPABLE

En su diccionario de términos teatrales, Patrice Pavis aventura una definición del teatro *site-specific*: se trata de

“a staging and performance conceived on the basis of a place in the real world (ergo, outside the established theatre). [...] The insertion of a classical or modern text in this ‘found space’ throws new light on it, gives it an unsuspected power, and places the audience at an entirely different relationship to the text, the place and the purpose for being there.” (Pavis, 1998, págs. 337-338)<sup>8</sup>

Al entrar en un espacio no pensado para el teatro, como es el caso de una azotea, las reglas del juego, por así decir, se adulteran. Los sentidos se agudizan, existe una predisposición a la sospecha, emerge una cierta receptividad a lo que pueda venir: podría decirse que el evento teatral se recibe de manera más crítica y proactiva. Un buen ejemplo del efecto que genera el teatro *site-specific* sería el espectáculo *Que te vaya bonito*, de Teatro de Cerca.

Escrita y dirigida por Jorge Yamam-Serrano, *Que te vaya bonito* es la puesta en escena de una fiesta de despedida, la que Pedro (Jorge Cabrera) y Carolina (Carmen Flores) le hacen a su hermano David (interpretado por el mismo Yamam-Serrano), justo antes de que éste se vaya a vivir a México. En un momento en el que numerosos jóvenes se veían obligados a salir de España a causa de la crisis —la misma que había causado el cierre de teatros y el surgimiento de iniciativas de supervivencia como Terrats en Cultura—, la pieza exploraba cuestiones dolorosamente familiares para los espectadores: las penurias económicas, los exilios forzados y la precariedad resultante de ellos, consecuencia de la imposibilidad de mantener una línea biográfica crononormativa —en cuyo transcurrir normativo de los eventos temporales se incluye el acceso a la estabilidad laboral—. *Que te vaya bonito* pasó por los Terrats en Cultura los días 16 y 18 de mayo de 2014, justo antes de la ceremonia de entrega de los Premios Max de teatro, a los que el espectáculo estaba nominado en la categoría de Mejor espectáculo revelación. La pieza se había estrenado en FiraTàrrega, uno de los festivales de artes escénicas más prestigiosos del país, en septiembre de 2012, donde obtuvo el Premio Moritz al mejor estreno del año. Para los Terrats, Jorge Yamam-Serrano introdujo

unas pequeñas variaciones en el guion del espectáculo. La principal de ellas tenía que ver con el acceso al recinto y el inicio de la función: los espectadores estaban citados en el portal del edificio en cuya azotea iba a tener lugar la función (en Ciutat Vella, el día 16, y el 18 en el barrio de Gràcia), y eran conducidos a la azotea con la premisa de que, en realidad, iban a asistir a la fiesta sorpresa para despedir a David. El hecho de que la obra tuviera lugar en una azotea, junto con el carácter “secreto” de la supuesta fiesta sorpresa, provocaban un efecto de confusión en los espectadores, varios de los cuales no eran capaces de distinguir entre premisa y realidad. Este contexto permitía a los intérpretes Cabrera y Flores pasar desapercibidos entre el público, pasando por los hermanos del agasajado a punto de partir al exilio. Y cuando, por fin, un foco se encendía sobre Carmen Flores para fijar la atención del público y generar un cierto silencio, fruto de la sorpresa, que permitía a la actriz iniciar su monólogo, muchos espectadores comprendían que, en realidad, hacía un buen rato que la función ya había comenzado (figura 1).



Figura 1: Jorge Yamam-Serrano y Carmen Flores en ‘Que te vaya bonito’.

Terrats en Cultura, 2014. Foto: Isaias Fanlo.

Además de promover una experiencia inmersiva consecuente con la naturaleza de la obra, la ausencia de separación entre el público — mayoritariamente de pie— y los intérpretes desembocaba en una indudable conciencia de fisicalidad —o, si se prefiere, de corporeidad de los actores, puesto que la disposición del espacio y la dirección escénica no sólo hacía posible, sino que incluso estimulaba el contacto entre espectadores

e intérpretes—. Este es también el caso de *La llista*, de Quim Bigas, un espectáculo multidisciplinar que mezclaba danza, performance y poesía, que el creador, bailarín y performer concibió explícitamente para los Terrats en Cultura. Estrenado el 28 de julio de 2017 en la azotea de una comunidad de vecinos del barrio del Poble-sec, el espectáculo partía de la idea de las listas, entendidas como maneras de ordenar y desordenar la experiencia vital, así como de generar un afecto comunitario a partir de la puesta en público de las experiencias individuales. La propuesta *site-specific* de Quim Bigas (que posteriormente ha podido verse en otros festivales, como el Sismògraf de Olot y la FiraTarrega, así como en La Casa Encendida de Madrid) presentaba varios elementos dignos de mención. Parte del espectáculo, por ejemplo, tenía lugar más allá de la azotea donde se encontraba el público: la bailarina Rocío Pinto ejecutaba una coreografía en una azotea vecina, y el propio Quim Bigas bajaba a la calle e interactuaba con coches y peatones en un momento del espectáculo que los espectadores podían contemplar asomados desde la azotea. Sin embargo, más allá de estos elementos excepcionales de *La llista* en los Terrats en Cultura, lo que me interesa destacar aquí es la disposición del espacio escénico, con sillas distribuidas de manera aleatoria a lo largo y ancho de la azotea. Esto le permitía a Bigas no sólo moverse entre el público, sino también interactuar con ellos, hasta el punto de llegar a improvisar un momento escénico con la coreógrafa y bailarina Ariadna Peya —colaboradora habitual de Coincidències, que había asistido a la función como espectadora— (figura 2). Para Bigas resultaba primordial que su movimiento escénico, a ratos sincopado e irreverente, que entre otras cosas incluía un desnudo parcial y la ingesta y el juego erótico con huevos, harina y repostería industrial, fuera llevado a cabo al alcance de los espectadores.



Figure 2: Quim Bigas en 'La llista' (Terrats en Cultura, 2017).

Foto: Guillem Pacheco / Shasta Daisy Productions.

La imagen de Quim Bigas en calzoncillos, moviéndose entre el público anonadado con el cuerpo rebozado de sudor y alimentos, me lleva a la idea de lo inconveniente. En el ensayo *On the Inconvenience of Other People*, publicado de manera póstuma, Lauren Berlant propone la noción de *inconveniencia* para hablar de “the affective sense of the familiar friction of being in relation” (Berlant, 2022, pág. 2). Se trata de un afecto negativo, en la línea de otros conceptos afines a las teorías queer como son la idea de fracaso promovida por Jack Halberstam o el optimismo cruel, también acuñado por Berlant. La inconveniencia se entiende como un momento, a veces casi imperceptible, de cambio, de reacción ante una situación que nos incomoda en nuestra manera de navegar el mundo: desde una mirada sostenida demasiado tiempo hasta un roce involuntario. Creo que la inconveniencia, sin embargo, no sólo emerge en el momento que esta situación se hace efectiva: la ansiedad de lo inconveniente puede surgir ante la potencialidad de un evento que pueda generar dicha inconveniencia. Berlant comenta que este afecto “describes a feeling state that registers one’s implication with

the pressures of coexistence. In that sense the body is paying attention, affirming that what's in front of you is not all that's acting on or in you" (Berlant, 2022, pág. 3). La inconveniencia nos obliga a recordar que no estamos solos en el mundo —Berlant diría que no somos sujetos plenamente soberanos—, que tenemos que compartir espacio y existencia con otros, y que inevitablemente nos relacionamos entre nosotros a través de una miríada de afectos que incluyen el rechazo, la empatía, la superioridad o el deseo. Afectos que, a menudo, no resultan del todo inseparables entre sí.

El cuerpo expuesto de Bigas, cuerpo errático en su deambular aleatorio entre el público, cuerpo obsceno deliberadamente arrastrado al centro de una escena no convencional, se convierte, en *La llista*, en un recordatorio inescapable de nuestra relación táctil con el mundo y con otros cuerpos. La fisicalidad del evento teatral se multiplica al tener lugar en un espacio *site-specific* e inmersivo, en el cual ningún espectador se encuentra a salvo de rozar, de manera voluntaria o casual, a los intérpretes. O de ser rozado por ellos. El acontecimiento escénico adquiere, aquí, el potencial de un erotismo incierto, que abarca distintos placeres, desde el goce artístico al goce del intercambio de experiencias sensoriales con otros cuerpos. Es un erotismo compartido, mostrado de puertas afuera, y por lo tanto —si pensamos en el deseo regulado en términos foucaultianos, es decir, como algo que tiene que acontecer de manera privada, encerrado en la alcoba matrimonial— antinormativo. Es en este sentido que puede decirse que espectáculos como *Que te vaya bonito* o *La llista*, representados en la azotea, proponen una circulación de afectos potencialmente queer, que se articula dentro de un discurso de resistencia a las normatividades —incluida la toponormatividad, como ya hemos visto—, pero que no deja de lado el componente físico e incluso erótico que reclamaban Davis y Dean en *Hatred of Sex*.

## 5. OCAÑA EN LAS ALTURAS

El último ejemplo paradigmático de la resistencia creativa y performativa a la toponormatividad que abordaré en este ensayo es *Ocaña, reina de las Ramblas*, de Marc Rosich, estrenada en castellano en los Terrats en Cultura en el año 2019<sup>9</sup>. El espectáculo, diseñado para un músico y un solo actor, hace un recorrido por la vida de Ocaña, el artista *underground*

multidisciplinario que vivió en la Barcelona canalla de la transición y de principios de la democracia. A través de su propuesta metateatral, en la cual el actor va entrando y saliendo de personaje para narrar la vida —y la muerte— de Ocaña desde dentro y desde fuera de manera simultánea, Rosich consigue que Ocaña sea, además de presencia física, afecto: una entidad que excede el intérprete que la performa, podría decirse. Al fin y al cabo, Ocaña nos interpela desde la muerte, es decir, desde la no-corporalidad, y lo hace desde el lenguaje hablado y cantado, pero también desde el gesto y desde un espacio performativo tan poco convencional como el mismo artista: la figura de Ocaña, así pues, trasciende a la corporalidad y la singularidad.

En el prólogo del volumen que reúne el teatro queer y trans de Marc Rosich, comento que *Ocaña, reina de las Ramblas* reivindica el artista como icono de resistencia antinormativa, a partir de un texto «que flirtea con lo queer. De hecho, se menciona la heteronorma y también la ‘crononormatividad’. [...] el texto va oscilando entre la sofisticación teórica, formulada fuera de personaje, y la performance, que no está pensada para ser escrita, sino para ser vivida sin filtros académicos» (Fanlo, 2020, págs. 26-27). El momento culminante de esta reivindicación de la figura de Ocaña llega cuando el mismo personaje nos habla de su espectacular muerte, acelerada por las quemaduras provocadas por el incendio del disfraz de sol que llevaba puesto mientras hacía una performance en su pueblo natal de Andalucía. El artista —y este detalle es esencial— se encontraba en tierras andaluzas recuperándose de una larga hepatitis. En la parte final del espectáculo, Rosich especula con la palabra, invoca fantasmas y explicita eufemismos. Fuera de personaje, el actor Joan Vázquez afirma que «En el 83, cuando muere Ocaña por las llamas, el sida era innombrable. [...] Pero ahora podemos decir con cierta seguridad que aquella hepatitis mal curada no era sólo una hepatitis mal curada» (Rosich, 2020, pág. 152). Al fin y al cabo, a principios de la década de 1980 Ocaña había visitado Nueva York, donde había podido experimentar libremente con su sexualidad, justo en el momento en el que la pandemia comenzaba a hacer estragos en la ciudad norteamericana. Es en este momento cuando *Ocaña, reina de las Ramblas* se transforma no sólo en una celebración del artista, sino también en una suerte de catarsis colectiva vehiculada a través de la lucha contra el silencio, el tabú y el estigma. Con esta “salida del armario” póstuma y ficticia, Ocaña, pionero también como personaje teatral, abandera la visibilidad de las víctimas

del sida. El texto parece mostrarnos que resulta necesario gritar fuerte porque, como reza la famosa máxima de ACT UP, el silencio es igual a muerte. Es aquí cuando Ocaña toma la palabra y afirma: «Y bueno... que quizá sí que morí del sida. Quizá sí. Quizá sí. Ea. Quizá sí. Ya está dicho. Ahora de qué sirve ya engañar a nadie. ¿De qué?» (Rosich, 2020, pág. 156) (figura 3). Este monólogo ficcional debe leerse como un gesto utópico, que explora un horizonte posible —el horizonte de los «quizás», de una posibilidad que sólo se insinúa pero que, al explicitarse, pasa al ámbito de una existencia plausible—. Gracias al teatro se consigue una reparación, únicamente posible a través de la utopía que se genera en el momento en el que un grupo de personas (espectadores, actores, técnicos, directores, dramaturgos) se reúnen en un espacio determinado, que no necesariamente tiene que ser una sala de teatro, para celebrar este despliegue de potencialidades, de afectos, que llamamos teatro.



Figure 3: Marc Sambola y Joan Vázquez en 'Ocaña, reina de las Ramblas' (Terrats en Cultura, 2019). Foto: Guillem Pacheco / Shasta Daisy Productions.

Si el ciclo Terrats en Cultura se erige como un evento que cuestiona la toponormatividad es precisamente a causa de esta idea de celebración comunitaria en un espacio determinado a través de una performance

teatral que supura afectos queer. Cuando *Ocaña, reina de las Ramblas* se estrenó en una azotea del barrio del Guinardó con vistas al Mediterráneo y a Barcelona y las ciudades metropolitanas de Santa Coloma y Badalona, se pretendía, por un lado, reivindicar al artista como pionero de la experiencia queer, y presentarlo al público general, especialmente a las generaciones más jóvenes, en un ejercicio de memoria ejecutado a través de la performance. Por otro lado, la combinación entre espectáculo y espacio no convencional pretendía dar visibilidad a la figura de Ocaña como emblema de una ciudad que ha ido quedando acorralada, engullida por la gentrificación y el turismo de masas — una ciudad que los Terrats en Cultura, como ya se ha dicho, exploran como vivencia todavía posible—. Desplazar a Ocaña de las Ramblas al Guinardó, además, implicaba imaginar una Barcelona más allá de las zonas de mayor densidad turística, elaborando un mapa afectivo de la ciudad que se desplegaba frente a la mirada, de barrio a barrio, de azotea en azotea.

Es a través de piezas que rompen con las convenciones escénicas, como sucede con *Que te vaya bonito*, que proponen una experiencia física entre lo abyecto y lo erótico, como pasaba con *La llüsta*, y que proyectan una mirada queer sobre las historias, los afectos y los cuerpos, como es el caso de *Ocaña, reina de las Ramblas*, cuando el discurso crítico con la toponormatividad de iniciativas como Terrats en Cultura adquiere una mayor consistencia. El espectáculo complementa la ocupación efímera de un espacio privado para celebrar un acontecimiento escénico de proximidad. La azotea, aquí, deviene un espacio poroso al servicio de un teatro palpable. Un lugar de contrabando de afectos que genera, a través de artistas, anfitriones y espectadores, un gesto simbólico de resistencia queer contra la ciudad toponormativa.

*Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106085GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.*

## 6. OBRAS CITADAS

- ANZALDÚA, G. (2012) [1987]. *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, G. y CH. MORAGA. (Eds.). (2015) [1981]. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Albany: SUNY Press.
- BERLANT, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BERLANT, L. (2022). *On the Inconvenience of Other People*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BRADWAY, T., y E. L. MCCALLUM (2019). *After Queer Studies. Literature, Theory and Sexuality in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORTÉS, R. (2011). Hacia una poética de la decepción. *Papeles de cultura contemporánea*, 13, 20-25.
- DAVIS, O. y T. DEAN (2022). *Hatred of Sex*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DE LAURETIS, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *Differences*, 3 (2), iii-xviii.
- DIARI ARA (2016). *Teatre català. L'edat d'or*. suplemento *Aradiumenge*, 115 (17 de julio).
- EDELMAN, L. (2004). *No future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham y Londres: Duke University Press.
- ENG, D., J. HALBERSTAM y J. E. MUÑOZ. (Eds.). (2005). What's Queer About Queer Studies Now?. *Social Text*, 23 (3-4 84-85, Fall-Winter), 1-15.
- EPPS, B. (2005). Ética de la promiscuidad. Reflexiones en torno a Néstor Perlhonger. *Iberoamericana*, 5 (16), 145-62.
- FANLO, I. (2020). Supervivència i utopia en el teatre queer i trans. En Marc Rosich, *Teatre trans i altres textos no normatius* (9-30). Barcelona: Comanegra.
- FREEMAN, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press.
- HALBERSTAM, J. (2010). *The Queer Art of Failure*. Durham y Londres: Duke University Press.

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2022). *Tasas de paro por sexo y grupo de edad*. <https://bit.ly/3RpchvO>.
- LA CASA DE LA PORTERA (n. d.). *¿Qué es La casa de la portera?* <https://bit.ly/3SEpXUK>.
- MUÑOZ, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- OÑORO, C. y J. SÁNCHEZ (2016). Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de *La casa de la portera* (Madrid, 2012-2015). *Cuadernos AISPI*, 7, 63-78.
- PAVIS, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- PEARSON, M. (2010). *Site-Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- PILE, S. (1997). Introduction: Opposition, Political Identities and Spaces of Resistance. Keith, Michael y Steve Pile. (Eds.). *Geographies of Resistance*. Londres: Routledge, 1-32
- ROSICH, M. (2020). *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (2014). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2014*. <https://bit.ly/3SEpmlB>.
- VAN DER ZEE, R. (2016 Oct 6). The 'Airbnb effect': is it real, and what is it doing to a city like Amsterdam?. *The Guardian* (6 de octubre). <https://bit.ly/3BIzy5U>.
- WARNER, M. (Ed.). (1991). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> En su influyente artículo «La ética de la promiscuidad», situado en las intersecciones del hispanismo y de lo queer, Brad Epps propone una mirada ética sobre lo queer a través de la obra del escritor argentino Néstor Perlongher. Epps elabora la idea de promiscuidad desde una polisemia que no sólo abraza la acepción clásica, relacionada la búsqueda del placer erótico en una multitud de cuerpos, sino que también incluye «una heterogeneización de la moral, de la democracia y de la moral de la democracia que se nutre de una gran diversidad de prácticas, experiencias e ideas» (Epps, 2005, pág. 146). Ambas acepciones están, por supuesto, relacionadas, puesto que la escritura de la promiscuidad lanza un desafío ético vinculado a la desestigmatización de las prácticas no monógamas. La ética promiscua, además, excede la práctica sexual para postularse como una manera de entender prácticas no normativas, por ejemplo, en la investigación académica.
- <sup>2</sup> Resulta pertinente añadir que, al ser uno de los fundadores de la iniciativa, conozco de primera mano tanto la base teórica como los objetivos del proyecto Terrats en Cultura. En este sentido, me limito a seguir el ejemplo de otros académicos de la performance queer como Lauren Berlant, José Esteban Muñoz o Ramón Rivera-Servera, quienes también han promovido o participado de primera mano en algunos de los proyectos teatrales, performativos y poéticos sobre los que han escrito.
- <sup>3</sup> Datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística.
- <sup>4</sup> Datos facilitados por el Diari Ara, en su reportaje «Teatre català. L'edat d'or», publicado el 17 de julio de 2016.
- <sup>5</sup> Oñoro y Sánchez especulan, no sin razón, con otros factores como la falta de viabilidad económica, tan habitual en las salas pequeñas y en las iniciativas que no cuentan con una robusta subvención por parte de entidades públicas (Oñoro y Sánchez, 2016, pág. 74).
- <sup>6</sup> Conviene recordar que, en los diez años de la iniciativa, los Terrats en Cultura también han pasado por otras ciudades catalanas, como L'Hospitalet de Llobregat, Lleida, Tàrrrega o Viladecans.

- <sup>7</sup> Resulta necesario, cuando hablamos de las distintas iteraciones de la normatividad, establecer que todas ellas orbitan alrededor de la idea de lo heteronormativo. La heteronormatividad, según su creador, el pensador queer Michael Warner, consiste en asumir que la familia heterosexual, monógama y con fines reproductivos, está considerada el epicentro de las estructuras sociales. Por consiguiente, cualquier otra estructura familiar se sitúa más allá de la norma. Según Warner, “so much privilege lies in heterosexual’s culture exclusive ability to interpret itself as a society. Het culture thinks of itself as the elemental form of human association, as the very model of inter-gender relations, as the indivisible basis of all community, and as the means of reproduction without which society wouldn’t exist” (Warner, 1991, pág. XXI). Conceptos como homonormatividad (Lisa Duggan), crononormatividad (Elizabeth Freeman), o toponormatividad han surgido como complementos a la epistemología de la heteronormatividad.
- <sup>8</sup> Se me perdonará que haya preferido no traducir el término “site-specific”. Propuestas de traducción como «teatro inmersivo» no me acaban de convencer, puesto que se trata de un concepto ligeramente distinto: si bien “site-specific” hace hincapié al espacio en el que se desarrolla el evento teatral —un espacio buscado ad hoc para la representación—, «teatro inmersivo» apunta a la supresión de la división entre público y artistas. Todas las propuestas de Terrats en Cultura serían “site-specific”, puesto que la intención es buscar un espacio idóneo, distinto para cada una de ellas; sin embargo, no todas las propuestas del festival son inmersivas, ya que, por ejemplo, en la mayoría de los conciertos se divide la azotea en una zona para el público y otra para artistas.
- <sup>9</sup> *Ocaña, Königin der Ramblas*, una versión anterior de este espectáculo, se estrenó en la Neuköllner Oper de Berlín en 2017, con los actores Denis Fischer y Victor Petitjean.





ESPERPENTO Y CUERPO VIOLENTO: ANGÉLICA  
LIDDELL ENTRE MISOGINIA Y FEMINISMO

*ESPERPENTO AND THE VIOLENT BODY: ANGÉLICA LIDDELL  
BETWEEN MISOGYNY AND FEMINISM*

Mara Valderrama

Brooklyn College, City University of New York

([mvalderrama@gradcenter.cuny.edu](mailto:mvalderrama@gradcenter.cuny.edu))

<https://orcid.org/0000-0003-0695-2515>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.04  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo estudia la aparente contradicción entre el carácter feminista de varias de las obras de Angélica Liddell y el giro hacia un discurso misógino en algunos trabajos más recientes, especialmente en *The Scarlet Letter* (2018). La base teórica combina los conceptos de «auto cobaya» de Paul B. Preciado y de «cuerpo explícito» de Rebecca Schneider para analizar la forma en que la violencia sobre el cuerpo es central en el trabajo de Liddell. Además, el artículo postula que la obra de la autora se puede considerar como parte de dos tradiciones teatrales puramente españolas como son el astracán y el esperpento conceptualizado por Valle-Inclán en 1920. Desde esta lectura, el lenguaje escénico violento y provocador de Liddell forma parte de una tradición antigua y consolidada. Los casos de estudio analizados son *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018).

**Palabras Clave:** Angélica Liddell, feminismo, esperpento, arte corporal, performance.

**Abstract:** This essay studies the seeming contradiction between Angelica Liddell's feminism in some of her plays and the misogynistic turn in her more recent works, especially *The Scarlet Letter* (2018). The theoretical framework includes Paul B. Preciado's concept of «auto-guinea pig» and Rebecca Schneider's "explicit body" to analyze the ways in which physical violence is central to Liddell's work. The essay then locates Liddell in a lineage of Spanish theatrical traditions: the 19th century genre *astracán* and the *esperpento*, conceptualized by playwright Valle-Inclán in 1920. In this light, Liddell's violent and provocative performative language becomes part of a consolidated tradition rather than an irreverent provocation. This article analyzes case studies such as *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018).

**Key Words:** Angélica Liddell, feminism, body art, performance art.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Difícil feminismo. 3. El cuerpo violento. 4. El esperpento liddelliano. 5. *Yo no soy bonita*: Ritual e intimidad contra el abuso infantil. 6. Sororidad transnacional en *La casa de la fuerza*. 7. *The Scarlet Letter*: ¿Un giro misógino? 8. Conclusiones. 9. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

MARA VALDERRAMA se doctora en Teatro y Performance por The Graduate Center, City University of New York (CUNY) con becas de la Asociación Americana de Mujeres Universitarias (AAUW) y de la Mellon Foundation. Su trabajo investiga representaciones de género en las artes escénicas contemporáneas. Ha recibido el premio New Scholar de la Federación Internacional de Investigación Teatral (IFTR) y es editora de *The Theatre Times*. Su labor docente se ha desarrollado en Baruch College y LaGuardia Community College. Actualmente es profesora en el Máster de Teatro de Brooklyn College y en un instituto de secundaria en Madrid. Es cofundadora del colectivo artístico *minotaura*, que explora lenguajes escénicos entre el videoarte, el teatro y la performance.

## I. INTRODUCCIÓN

«Ha llegado el momento en que yo utilizo mi cuerpo para escupírselo a la gente después de tanto ser mujer».  
Angélica Liddell. (Pacheco, 2011)

Nacida en 1966, Angélica Liddell es una de las creadoras escénicas más influyentes y fascinantes de nuestro tiempo. Formó su compañía Atra Bilis con Sindo Puche en 1993 y, desde entonces, ha producido piezas de forma compulsiva que la han llevado desde las pequeñas salas alternativas de Madrid en los años 90 y los primeros 2000 hasta el estrellato de los grandes escenarios europeos. Cuenta con reconocimientos como el Premio Nacional de Teatro (2012), el León de plata de la Bienal de Venecia (2013) o el nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras (2017). Liddell escribe, dirige, actúa, e incluso diseña la escenografía y el vestuario de sus obras, que «pueden calificarse de neobarrocas, en el sentido de que presentan (...) exuberancia, [y] un desbordamiento de vida» (Garnier, 2012, pág. 119). Lejos de una teatralidad convencional, Liddell comparte experiencias íntimas y hace terribles confesiones de sus más oscuros deseos; su cuerpo a menudo se convierte en espacio escénico cuando lo somete a la extenuación o lo lesiona. El teatro le permite a Liddell romper el pacto social, y «la libertad de suicidar[se] y de matar en un escenario» (2014a). El discurso violento y extremo de la artista es interpretado con frecuencia de forma literal y se la categoriza como una provocadora que crea con la intención de incitar controversia. Sin embargo, las palabras de Liddell rechazan la literalidad y no son fácilmente interpretables. Mientras, su cuerpo es presentado de forma tan explícita que no puede ser ignorado y exige al público que sirva como testigo de su sufrimiento, obligándole a explorar ideas incómodas y a enfrentar sus propias contradicciones internas.

Este artículo estudia la aparente contradicción entre el carácter feminista de varias de las obras de Angélica Liddell y el giro hacia un discurso misógino en trabajos más recientes. En primer lugar, propongo la disyuntiva entre una Liddell feminista y una Liddell misógina, ilustrando ambas facetas con ejemplos de sus obras. En segundo lugar, defino la forma en que la violencia sobre el cuerpo es central en su trabajo, analizando los mecanismos corporales de Liddell a la luz de los conceptos de «auto cobaya» de Paul B. Preciado (2008) y de «cuerpo

explícito» de Rebecca Schneider (1997). A continuación, sitúo a Liddell en las tradiciones españolas del astracán y del esperpento, esta última definida por Valle-Inclán a principios del siglo XX. Una vez introducido el marco teórico, procedo al análisis de tres casos de estudio: *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018). El orden del estudio es cronológico, pero también ilustra el giro misógino desde uno de sus trabajos más feministas hacia el más antifeminista. Las dos primeras obras son una protesta contra la violencia de la mujer que parten de experiencias personales utilizando la violencia corporal contra el propio cuerpo como paradójica herramienta. En la última, Liddell defiende la libertad creativa mediante un discurso misógino en contra de la censura artística.

## 1. DIFÍCIL FEMINISMO

Es difícil categorizar a Angélica Liddell como feminista, pues su forma de tratar cuestiones de género y sexualidad en su trabajo es compleja y contradictoria. En algunas de sus obras rechaza la opresión de las mujeres frontalmente, mientras que en otras enuncia un mensaje misógino. En ocasiones, la misma pieza puede recoger ambos extremos. Liddell misma ha dicho «No soy feminista sino que soy misógina» (Velasco, 2015, pág. 193). Esta afirmación parece confirmarse al estudiar algunos monólogos y escenas visuales de la artista.

En *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Liddell lamenta tener que envejecer:

No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la culpa a los hombres de su desgracia,  
De su soledad,  
Que le echan la culpa a todo el mundo,  
Antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas. (2014, pág. 169)

Estas líneas ilustran una idea común en los textos de Liddell del envejecimiento como pérdida de valor en las mujeres. *You are my destiny (Lo stupro de Lucrezia)* (2014) revisa el mito de Lucrecia para interpretar la violación de Tarquinio como un acto de amor liberador. En palabras de Lucrecia/Angélica:

Y fue así como llegó un violador para convertirme en amante. Porque de todos los hombres que me rodeaban, padre, esposo y amigo, fanáticos de mi virtud, esclavos de sus ambiciones, con mi sangre aún caliente en el cuchillo, el único que habló de amor, el único que no habló de patria, el único que no habló de gobierno, el único que no habló de guerra, el único que no habló de política, el único que prefirió perderlo todo a cambio de un instante de amor, fue el violador, fue Tarquinio. (2015, pág. 53-54)

En esta lectura controvertida del mito, se iguala la violación al amor, pues Tarquinio contrasta con los otros hombres en la vida de Lucrecia que la oprimen de una manera respetable, mientras que él está dispuesto al sacrificio personal por cumplir su deseo. *Genesis VI 6-7* (2017) reproduce imágenes sexualizadas de mujeres jóvenes con largas cabelleras rubias bailando desnudas como ninfas alrededor de un actor de mediana edad, su cuerpo desnudo cubierto en pintura dorada como un sátiro.

El desprecio a las mujeres maduras, la presentación amable de la violación de Lucrecia o la sexualización de mujeres blancas estereotipadas, contrastan con múltiples trabajos anteriores de Liddell en los que la artista condenaba la opresión de mujeres y niñas. En *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), la artista proclamaba que su cuerpo es su protesta contra la injusticia al escoger no tener hijos, rechazando así las expectativas de género. *Yo no soy bonita* (2005) y *La casa de la fuerza* (2009), que se analizarán a continuación, partían de experiencias personales de violencia sufridas por Liddell para producir una crítica generalizada de la violencia contra las mujeres. En ambas, el uso de escarificaciones servía para recuperar su cuerpo como propio después de una violencia externa y para desactivar su posicionamiento como víctima.

La tendencia misógina de Liddell dificulta una lectura feminista de su trabajo, como la que pretende hacer este estudio. Éléonore Berger también ha explorado la contradicción entre la visión misógina de Liddell y su posible lectura feminista relacionando las teorías de Julia Kristeva y Luce Irigaray y el rechazo de Liddell a la figura de la madre en su *Todo el cielo sobre la tierra*, para «subrayar cómo Liddell, posiblemente contra su voluntad, parte del matricidio ilustrado por Irigaray para crear una nueva versión violenta de la libertad del deseo femenino» (2017, pág. 21).<sup>1</sup> La disparidad entre los acercamientos de Liddell a cuestiones

de género ilustrados con los ejemplos anteriores y con el estudio de Berger se puede relacionar con las contradicciones internas que deben navegar las feministas nacidas en un sistema patriarcal para superar la misoginia internalizada. En las páginas iniciales de *Testo Yonqui*, de Paul B. Preciado, el filósofo narra su experiencia de transición auto administrándose testosterona:

¿Cómo explicar lo que me ocurre? ¿Qué hacer con mi deseo de transformación? ¿Qué hacer con todos los años en los que me he definido como feminista? ¿Qué tipo de feminista seré ahora, una feminista adicta a la testosterona, o más bien un transgénero adicto al feminismo? (2008, pág. 26).

Las preguntas de Preciado, como el contradictorio feminismo misógino de Liddell, ilustran el camino de las feministas: pertenecientes a una sociedad patriarcal, su proceso requiere de la deconstrucción de la propia identidad.

## 2. EL CUERPO VIOLENTO

El teatro de Liddell utiliza textos de gran agresividad y una corporalidad extrema para cuestionar convenciones de género mediante la violencia repetitiva hacia el propio cuerpo en escena. Liddell rechaza no solo las expectativas de género, sino también la colectividad y las normas sociales, considerando su teatro como un espacio donde la convención del pacto social puede ser abandonada. Sus textos atacan brutalmente la hipocresía de las sociedades contemporáneas mediante afirmaciones chocantes y controvertidas, incluyendo ataques verbales a los espectadores, a las mujeres y a sí misma en largos monólogos llenos de rabia y acusaciones. Estos monólogos son quizá el elemento más característico de la autora, que además los interpreta en escena. Liddell es una actriz extravagante, reconocible por su variedad vocal (que incluye cambios de voz y velocidad fuera de lo común, gritos o alaridos) y por la resistencia física que le permite soportar la violencia a que se somete en escena y sostener acciones extenuantes, como mover grandes objetos, correr durante minutos, comer tierra, beber alcohol, masturbarse o realizar cortes en sus extremidades.

Considero estas violencias verbales y físicas como formas de subvertir el rol de género que le corresponde como mujer: La vulgaridad con que Liddell describe imágenes sexuales y escatológicas, las palabras malsonantes o los insultos son una manera de apoderarse de una forma de expresión que se ha reservado tradicionalmente a los hombres. El consumo de alcohol, las laceraciones o la repetición extendida de acciones, convierten el cuerpo en un espacio que escapa a categorizaciones de masculino y femenino y rompe las expectativas de comportamiento, ofreciendo nuevas posibilidades de presentación de género. Es más, Liddell renuncia a su posición como mujer víctima (marginada, abusada, infantilizada) y reclama su cuerpo como propio a través de la violencia física y verbal: Su corporalidad, sexualizada por un sistema binario impuesto, es re-apropiada a través de actos violentos y entrenamiento físico.

El término «cuerpo explícito» introducido por Rebecca Schneider en 1997 es útil para analizar el trabajo de Liddell dentro de una tendencia histórica de *performance art* feminista. Schneider estudia los trabajos de artistas de los años 60 a 90 en EEUU cuyos cuerpos explícitos son «el escenario literal» de la performance, afirmando que reproducen «el drama histórico del género...» en esos cuerpos-escenario (pág. 3).<sup>2</sup> El cuerpo de Liddell también se convierte en el escenario en que tiene lugar la acción dramática, haciendo de ella una continuadora de esta tradición transnacional que incluye entre otras a Yoko Ono, Shigeo Kubota en los 60, Marina Abramović y Carolee Schneemann en los 70, Hannah Wilke en los 80, o Karen Finley en los 90. Marla Carlson ha estudiado el trabajo de estas creadoras que, «sistemáticamente ignoradas, trivializadas y silenciadas, buscaron desarrollar un lenguaje nuevo del cuerpo – frecuentemente, el cuerpo doliente» (2010, pág. 79).<sup>3</sup> Carlson subraya la importancia del dolor físico y el sufrimiento en este género que denomina «body-art postmoderno», y en el que tiene cabida la obra de Liddell, que utiliza acciones autolíticas, el desnudo o el ejercicio agotador para convertir su cuerpo en el objeto y sujeto de su arte y en el escenario en que se genera el acto escénico.

La autoexperimentación de Liddell a través de acciones violentas contra sí misma funciona de manera similar al «principio autocobaya» enunciado por Preciado como método investigativo en el que el sujeto investigador es a su vez el objeto experimental. Preciado aboga por la indagación sexual y de género en el propio organismo y lo ejemplifica

mediante el consumo autoregulado de testosterona sin supervisión médica y la observación y estudio de su transformación. Este tipo de «experimentos performativos y biotecnológicos» son una forma de resistir al control biopolítico neoliberal que se ejerce en la época contemporánea, ya que los cuerpos son «espacios potenciales de agenciamiento crítico y de resistencia a la normalización» (Preciado, 2008, pág. 244). Preciado considera este método de estudio «la primera premisa para un feminismo a la altura de la modernidad porno-punk» (2008, pág. 244). Aunque la motivación de Liddell no es feminista, su violencia corporal sigue también el principio autocobaya, ejerciendo una soberanía absoluta sobre el propio cuerpo que resiste normas y expectativas de género. Al igual que Preciado experimenta los efectos de la testosterona y narra los cambios producidos en su anterior cuerpo femenino al transformarse en su futuro cuerpo trans masculino (siendo así simultáneamente investigador y sujeto de estudio), Liddell implementa la violencia autorregulada y disciplina su cuerpo mediante el dolor y la actividad extenuante, arrancándolo del control que ejercen las fuerzas políticas y sociales que regulan y producen el género en los cuerpos.

### 3. EL ESPERPENTO LIDDELIANO

Junto al análisis del trabajo de Liddell desde la perspectiva de las citadas teorías contemporáneas que podríamos denominar del cuerpo, este artículo busca emparentar la obra de Liddell con una tradición más antigua y puramente española: el esperpento, originado por Ramón María del Valle-Inclán a principios del siglo XX. Valle define el esperpento en su célebre *Luces de Bohemia* (1920) como la imagen deformada que reflejan los espejos cóncavos; una metáfora de su estilo de escritura, pues «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (pág. 162). El esperpento se extiende para Valle más allá del teatro hacia otras artes como la pintura, con Goya como uno de sus máximos representantes. Al igual que las pinturas negras de Goya o los textos esperpénticos de Valle, el retrato social de Liddell exagera los elementos más brutales, llevándolo al exceso grotesco en el lenguaje y la violencia escénica.

Además del esperpento, el trabajo de Liddell se puede emparentar con otra tradición teatral española del siglo XX, el astracán, que se ha definido como:

un juguete cómico disparatado [...] con abundancia de retruécanos y juegos de palabras [...] predominio de la caricatura de personajes y situaciones; y visión de la realidad de la vida bajo el prisma de lo bufo y de lo grotesco, en detrimento de la verosimilitud (de la Fuente, 1985, pág. 39).

El astracán, como el teatro de Liddell, combina el humor con lo grotesco. Si bien las palabras de Liddell son impactantes (espantosas incluso), a menudo subyace en ellas un elemento cómico. Emmanuelle Garnier ha identificado en la obra de Liddell un juego neobarroco de contrastes que «crean un terrible espacio de tensión entre lo monstruoso y lo sublime» (2012, pág. 121). Leídas como parte de la tradición esperpéntica, las obras de Liddell quizá pueden dejar de resultar insultantes o provocadoras al situarse en un linaje nacional de caricaturización grotesca de las relaciones sociales en España a través de una expresión artística, que, por definición, no respeta la corrección política.

#### 4. *YO NO SOY BONITA*: RITUAL E INTIMIDAD CONTRA EL ABUSO INFANTIL

*Yo no soy bonita* (2005) es una pieza confesional en la que Liddell, sola en escena, recuerda su infancia para hacer una crítica al abuso sexual a las niñas, que denomina «esa rutina tabú» pues se trata de un abuso cotidiano y normalizado (Liddell, 2008a, pág. 20). La pieza pertenece a una serie de acciones escénicas realizadas en los 2000 y publicadas bajo el título *La desobediencia, hágase en mi vientre* (2008), que incluye también *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Broken Blossoms* (2004) y *Enero* (2006-8). Aunque Liddell no considera que sean piezas feministas, sí afirma que «tienen que ver con la desobediencia femenina frente a los roles que nos ha tocado desempeñar en esta sociedad machista y androcentrista y patriarcal» (2008b). Todas ellas se acercan más a la performance que al teatro y se pueden incluir en la categoría de *performance art* feminista con la que comparten tropos como la presencia única de la artista/autora, las lesiones autolíticas en escena (*Yo no soy bonita*) o la

invitación al público a establecer contacto físico con la artista (*Broken Blossoms*).

Liddell combina texto proyectado, vídeo, texto hablado y múltiples acciones en *Yo no soy bonita* para generar un ambiente íntimo y violento que ha definido como un aquelarre. Aparece con una larga peluca negra con un vestido y un abrigo en el espacio ocupado por una alta pila de colchones en un extremo, un caballo blanco rodeado de bloques de paja en el otro y una silla y una mesa entre otros objetos en el centro. A lo largo de la pieza, bebe botellas de cerveza de un trago, quizá provocando efectos físicos en su cuerpo escénico de desinhibición o adormecimiento en preparación para la experiencia de dolor físico de cortarse con una cuchilla y la de dolor emocional de compartir una experiencia traumática de la infancia. Antes de hablar, Liddell plantea diversas situaciones violentas: sujeta un cartel que dice («¿Quién quiere follarse a Angélica Liddell?») o rompe una botella y la coloca junto a su cuello mientras tira de su pelo con la otra mano, a la vez atacante y víctima.

En la sección más memorable de la pieza, Liddell se hace cortes en las rodillas con una cuchilla mientras escucha el aria de Bach «Bete, bete aber auch dabei» de la Cantata BWV 115 a través de unos cascos conectados a un reproductor de MP3 sujeto a su brazo. En un aparente estado de trance, Liddell, sentada en una silla, mueve sus piernas en el aire mostrando su ropa interior mientras canta algunos fragmentos y comparte la música con el público por momentos, indicando con el movimiento de los brazos que el volumen de la música suba o se apague, o poniéndose de pie para golpear el suelo con los pies ayudando a que la sangre resbale por sus piernas. Después, en una acción contrastante e inesperada, parte trozos de un gran pan redondo y los moja en la sangre de sus rodillas antes de comérselos mientras canta a voz en grito con la boca llena. Sin dejar de cantar y bailar, se cura las heridas en exceso, echándose una botella entera de agua oxigenada seguida de otra botella de Betadine para cubrir cada rodilla con una larga tira de algodón sujeta con una cantidad exagerada de esparadrapo. Finalmente, se levanta de la silla con sus improvisadas rodilleras de algodón y el Betadine chorreando por las piernas y vacía una botella de cerveza que se mezcla con los restos de agua oxigenada formando un charco del que Liddell bebe arrodillada sin dejar de cantar en éxtasis.

La autoagresión de Liddell en esta pieza tiene un elemento grotesco y cómico que escapa a lo que Marla Carlson ha caracterizado como

aspectos «de sacrificio, transcendencia o ambos» presentes en el «sufrimiento voluntario» de las artistas postmodernas de arte corporal (2010, pág. 159). Si bien Liddell utiliza su cuerpo como lugar de protesta y activismo, al igual que artistas de *performance art* (como Schneemann, Abramović, Finley u Ono), la presentación del cuerpo doliente en *Yo no soy bonita* se realiza de forma irreverente y desafía la gravedad de los rituales sangrientos tradicionales y posmodernos. Es en este carácter grotesco donde Liddell conecta con la tradición valleinclinanesca del esperpento. Su personaje autoficcional parece reírse de sí misma cuando se autolesiona y después come su sangre en trozos de pan o cuando bebe su sangre del suelo mezclada con agua oxigenada. Liddell recupera el espíritu crítico de Valle y propone al público un ritual despojado de misticismo, como si lo viéramos a través de un cristal cóncavo, como si en nuestra sociedad no fuera posible una verdadera catarsis.

Además de las acciones violentas de la pieza, el texto de *Yo no soy bonita* es igualmente brutal. Liddell pregunta a los espectadores si la idea del coño de una niña de nueve años les excita, analiza el lenguaje violento de las canciones infantiles (diciéndole al barquero de la canción que da título a la obra, «barquero, no me mates, barquero») y revela una situación de abuso que vivió a los nueve años y nunca compartió con nadie. La confesión se realiza por medio de una proyección de texto y no por medio de su voz, quizá para poner distancia entre su intimidad y el público. El texto finaliza con tres repeticiones de la frase «Y aquella noche, vomité» (2008a, pág. 22). Esta confesión sirve para conectar lo individual a lo universal: su experiencia origina una protesta contra la normalización del abuso infantil.

Liddell ha caracterizado su obra como «pornografía del alma» (Pacheco, 2011), pues a menudo presenta sus estados psicológicos y emocionales de manera obscena en su cuerpo-escenario, como en *Yo no soy bonita*. Esto le ha valido la consideración general de provocadora. Sin embargo, esta categorización ha sido matizada por la crítica. Anxo Abuín considera que «más allá de un ejercicio de la idea de solipsismo o mostrar un ciclo individual, Liddell habla de todo el mundo» (2011, pág. 168). Para José Antonio Sánchez:

lo que se podría considerar exhibicionismo de lo privado en Angélica es más bien el resultado de una expansión de la vida privada al campo de

batalla, es una realización práctica del dictado de Pasolini [...] ‘no hay más poesía que la acción real’ (2016).

Las interpretaciones de estos autores iluminan un matiz sutil en contra de la extendida consideración del exhibicionismo de la intimidad de Liddell como mera provocación; la confesión de la autora es un ejemplo práctico de los males del mundo que ella combate y denuncia. Al compartir su experiencia personal y al lastimarse físicamente en escena, pone su vida y su cuerpo al servicio de sus reivindicaciones políticas.

En *Yo no soy bonita*, Liddell trata un asunto central para el feminismo (el abuso sexual de las niñas) en un formato típicamente feminista como es la performance confesional con una sola mujer (artista y autora) en escena. Mi análisis feminista se complicará en los próximos casos de estudio, como he anticipado, por el feminismo problemático de Liddell y su autodefinición como misógina. En *La casa de la fuerza* (2009), la autora parte nuevamente de su experiencia personal para denunciar la violencia de género como un continuum que abarca tanto lo individual como lo sistémico. Aunque la forma de explorar el abuso sigue siendo feminista, *La casa* genera cuestiones que complican el aspecto ideológico. ¿Qué puede hacer una feminista con sus perversiones? ¿Cómo reconciliar la excitación sexual ante situaciones de opresión con el rechazo a los abusos de género? ¿Puede una víctima de abuso rechazar su victimización sin negar la existencia de la opresión institucionalizada de las mujeres?

##### 5. SORORIDAD TRANSNACIONAL EN *LA CASA DE LA FUERZA*

*La casa de la fuerza* es una de las primeras obras que Liddell representó en el Festival de Avignon y que la posicionaron como una figura importante del teatro contemporáneo a nivel internacional. Es una pieza durativa que explora durante cinco horas la violencia de género por medio de música popular, lenguaje crudo, sororidad y agresión contra el propio cuerpo como paradójica forma de resistencia. Liddell comparte su experiencia personal en una relación romántica en la que sufrió abuso psicológico y relaciona su vivencia con el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, México. Al igual que *Yo no soy bonita*, *La casa de la fuerza* parte de lo personal para llegar a lo general, ligando las formas menores de opresión (violencia en la pareja, tocamientos a niñas) con las formas

más extremas de violencia de género: la tortura, violación y asesinato sistematizado de mujeres. Para Liddell, el «abuso común y rutinario» de niñas y mujeres constituye «el origen cotidiano y brutal de la humillación escandalosa. De la violación y de la muerte» (2008a, pág. 20). En el sistema patriarcal dominante, la opresión de género es transversal, pues instituciones y sociedad sitúan a la mujer en un lugar secundario o incluso desechable.

Liddell aparece en escena rodeada de mujeres que comparten recuerdos de amor, de temor y de violencia mientras beben tequila; que reproducen las palabras de sus abusadores en una especie de posesión; que mueven toneladas de carbón por el escenario vestidas de blanco; que repiten los nombres y datos vitales de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Ante todo, estas mujeres se cuidan y acompañan, lavando los pies de las otras con limones exprimidos y cubriendo sus cuerpos de flores. En el escenario aparecen también algunos hombres: un coro masculino de mariachis canta canciones de desamor que recuerdan que la violencia contra la mujer es cultural y sistémica y se encuentra en las narrativas populares que nos acompañan; un hombre de pelo largo y bella voz de contratenor toca el *cello* y tiene cabida en el espacio de cuidados femeninos como representante de otras masculinidades posibles; el hombre más fuerte de España se une al final de la pieza encarnando una masculinidad excesiva levantando un coche para darle la vuelta en pleno escenario, pero enternecido y vulnerable en la última escena tras su interacción con las mujeres.

El juego de contrastes entre pasajes poéticos de gran belleza visual y escenas brutales y violentas es constante en *La casa de la fuerza*, y la performance de Liddell es aún más descarnada de lo que era en *Yo no soy bonita*, pues su personaje autoficcional no aparece poseído o en trance como lo hacía en esta pieza, sino que se muestra muy presente en su dolor y su rabia. En *La casa* la confesión personal de la situación de abuso es de nuevo proyectada en texto escrito en forma de entradas de diario (al igual que en *Yo no soy bonita* se relataba el abuso sexual en un texto proyectado), pero además Liddell comparte de viva voz otros aspectos íntimos como sus encuentros sexuales con hombres desconocidos en internet, en los que adopta un rol agresivo y de degradación personal.

La sección explícita en que Liddell confiesa sus perversiones no es la única parte en que el texto es violento, pues *La casa de la fuerza* incluye un largo monólogo en voz del maltratador, que encarnan alternativamente

Liddell y las dos actrices que la acompañan en la primera parte de la pieza (Getsemaní San Marcos y Lola Jiménez). El maltratador se lamenta de que las mujeres consideren sus problemas individuales en la relación de pareja como algo importante y las llama egoístas, afirmando que él sí se preocupa por la humanidad y los problemas verdaderos de las mujeres:

Yo defiendo a las mujeres muertas, joder.

Yo soy un buen tío, joder.

No soy un puto machista, joder.

Yo adoro a mi madre, joder

...

Para sufrir te tienen que violar o disparar

...

una puta mejicana no sufre por amor.

No te da el coñazo con eso del amor.

La violan y punto (Liddell, 2011, págs. 86-7).

El maltratador es una parodia exagerada de las nuevas formas de machismo: defiende a las víctimas *reales* de la violencia de género – las asesinadas y las violadas – minimizando el abuso psicológico al que somete a sus víctimas e ignorando su participación activa en el sistema de violencia. Este personaje es otro ejemplo de cómo la obra de Liddell se emparenta con el esperpento: menciona su amor por su madre o su defensa de las mujeres verdaderamente maltratadas como pruebas de que no es machista, usando actitudes defensivas comunes ante el avance del feminismo en una versión distorsionada de un discurso misógino extendido. La repetición del «joder» al final de cada línea o verso produce un ritmo picado en el monólogo y añade un elemento cómico que subraya el esperpento.

El contraste lingüístico entre el estilo poético de algunos pasajes de la obra y la descripción vívida de la violencia brutal contra las asesinadas en Ciudad Juárez tiene su reflejo directo en el plano físico. En su estudio sobre «la representación del cuerpo vulnerable» en Liddell y Elena Córdoba, Irene Alcubilla Troughton destaca el contraste entre el «discurso masculino llevado al extremo» en *La casa de la fuerza* y la representación en escena del cuerpo vulnerable de Liddell. Los tres aspectos en que identifica esa vulnerabilidad son «el cuerpo infértil», la exploración de

«impulsos incontrolados del cuerpo» y sus emociones y el cuerpo «en el cual se asienta el dolor» (2018, pág. 99). Yo añadiría una fortaleza física de contraste, pues Liddell introduce movimientos bruscos; explotando globos con disparos, levantando pesas o realizando cortes de cuchilla en sus brazos. El contraste entre delicadeza y violencia, tanto en la palabra como en el plano corporal, no se corresponde con lo femenino y lo masculino, sino que refuerza la idea de que todos tenemos acceso a estos extremos de un sistema binario artificial que en realidad coexisten en un mismo organismo. Liddell presenta nuevamente su cuerpo como espacio escénico y de denuncia de la opresión de género, pero esta vez, los cuerpos se multiplican, pues las mujeres que aparecen con Liddell en escena también se someten a exigencias físicas: hacen pesas repetidamente con los pechos desnudos, se provocan descargas eléctricas dolorosas o dejan que una enfermera les saque sangre en escena que luego derraman sobre sus vestidos blancos. El trabajo físico que realizan y la repetición de acciones sin sentido aparente les permite poseer sus cuerpos y mostrarlos fuertes y vulnerables a un tiempo. En la última sección, las mujeres desnudas se dan continuas muestras de sororidad (vistiéndose unas a otras, acariciándose, trasladando con delicadeza sus cuerpos inertes) en un ritual que las muestra como algo sagrado.

Esta fisicidad trasciende por momentos la separación entre lo real y lo ficticio, pues los fluidos corporales no son sintéticos, sino que la enfermera saca sangre verdadera de los cuerpos humanos que pueblan la escena. Para Liddell esta violencia (real) no es violenta, sino una mera técnica estética y defiende que:

los métodos que utilizo para hablar de ella [la violencia] no son violentos. La violencia está en mi memoria y el resto son elementos estéticos. Esa sangre real que brota de mi cuerpo de función en función es simplemente una materia expresiva más como puedo utilizar la tierra o lo que sea (Irazábal, 2011).

Lo mismo podría decirse de su discurso: usar palabras crudas para hablar de las agresiones que de hecho sufren las mujeres reales en el régimen patriarcal no es en sí violencia, sino un mecanismo artístico para denunciar la violencia que sí es verdadera.

A pesar de las razones de Liddell, es problemático el uso del daño al propio cuerpo como forma de denuncia contra la opresión, al igual que lo

es para el público ser testigos (¿y partícipes?) de esa violencia autogenerada. Cuando Liddell da voz y cuerpo a las mujeres muertas en Ciudad Juárez en la última sección de la obra, o cuando las actrices mexicanas dan detalles sobre las vidas y los asesinatos de las víctimas reales, ¿no está re-produciendo la violencia sufrida por ellas y sus familias? En su libro *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*, Donna McCormack argumenta que «escuchar aquello que se ha silenciado reiteradamente mediante prácticas normalizadoras, [escuchar] al cuerpo que no tiene testigo ... está en el centro de las narrativas queer poscoloniales» (2015, págs. 26-27). Es controvertido considerar poscoloniales los intentos políticos de Liddell, ya que su exploración de los feminicidios de Ciudad Juárez desde su posición de blanca europea podría considerarse apropiación cultural; sin embargo, su acercamiento se realiza con elementos de teatro-documento e invitando al escenario a actrices mexicanas. Por otra parte, considero que su cuerpo y los de otras mujeres que yacen semidesnudos en torno a cruces rosadas en representación de las muertas, sí sufren una alteración *queer* a través de la violencia embellecida y se presentan como testigos de las asesinadas ante un público cuya presencia sirve para afirmar que la muerte de estas mujeres no pasa desapercibida. El sistema asesino es confrontado.<sup>4</sup>

La performance física de los cuerpos de *La casa de la fuerza* es brutal, sexual, no binaria y desafía la soberanía masculina, definida por Preciado «en términos necropolíticos como el monopolio legítimo de la violencia» (2018).<sup>5</sup> Liddell rompe esa hegemonía de lo violento y explora la multiplicidad de la identidad presentándose como víctima y como perpetradora, confesando sus prácticas sexuales, encarnando a hombres maltratadores en primera persona y exhibiendo en contraste una sororidad con mujeres de origen diverso para denunciar colectivamente los feminicidios de Ciudad Juárez. Aunque Liddell no se identifique como feminista, su trabajo con frecuencia produce un impacto feminista, si bien un impacto paradójico.

Quizá la obra más controvertida con respecto al discurso misógino de Liddell es su *The Scarlet Letter*.

6. *THE SCARLET LETTER*: ¿UN GIRO MISÓGINO?

Una Liddell de 52 años camina desde el fondo del escenario entre dos filas de hombre jóvenes y desnudos. Se para frente a cada par de hombres y sostiene sus penes con ambas manos, tirando de ellos «al ritmo de música barroca» en descripción del autor de una reseña (Pérez i Muñoz, 2019). Es una de las muchas acciones provocadoras que ilustran la iconografía pornográfica de *The Scarlet Letter*. Los cuerpos de hombres despojados de individualidad y representando una masculinidad decorativa le da la vuelta a la imagen habitual en el arte del hombre maduro que desea y toca los cuerpos de mujeres jóvenes en pintura, literatura o cine. Este cambio especular sirve para iluminar la objetualización común de los cuerpos femeninos; un comportamiento de opresión de género normalizado en el arte. Además, visibiliza los deseos y la sexualidad de las mujeres maduras, frecuentemente obviada en el discurso artístico. La exhibición de la masculinidad ejecutada por el coro de hombres desnudos, que mueven objetos mientras emiten sonidos guturales, se acompaña de lo que un crítico ha definido como «el discurso más misógino que se haya escuchado en un escenario» (Ayanz, 2019). En el largo monólogo que atraviesa la pieza, Liddell defiende rabiosamente la perversión sexual y ataca sin piedad a las mujeres de más de 40 años por no amar a los hombres y por convertir la pérdida de su belleza en resentimiento.

En 2018, en pleno auge del movimiento #metoo, Liddell crea una pieza que critica el elemento censor del feminismo contemporáneo y que celebra la masculinidad. En un momento en que se demandaba que los hombres dieran paso a las voces de mujeres, esta obra emerge a contracorriente como una provocación deliberada. Tras décadas cuestionando roles de género y denunciando la opresión de las mujeres en obras como las anteriormente analizadas, ¿estaba Liddell volviéndose contra el feminismo o quizá su presentación de cuerpos masculinos objetualizados era una forma de ilustrar algunas afirmaciones feministas? El teatro de Liddell nunca ha consistido en denunciar una injusticia u otra, sino en denunciar la hipocresía y así, interpreto el giro antifeminista de Liddell como parte de su naturaleza oposicional, siempre cuestionando cualquier idea fácilmente asimilada por la mayoría y siempre amenazando el *statu quo*.

Además de enaltecer la masculinidad, Liddell presenta la violencia en las relaciones heterosexuales como una fuerza positiva, «La condición puritana no soporta ... que el hecho sublime de la vida y del amor proceda del deseo, de un sucio y violento movimiento entre penes y vulvas, de una pasión irrefrenable e irremediamente violenta...» (2019). Esta visión violenta del deseo se materializa en una de las escenas más provocadoras de *The Scarlet Letter*, en la que se exalta la sumisión de la mujer al hombre. Liddell se arrodilla con la cabeza echada hacia atrás delante de la fila de hombres para que cada uno de ellos se acerque y sitúe su pene sobre su cara hasta que ella se introduce el miembro del último en la boca. La escena hace referencia de nuevo al porno y en concreto al *bukkake*, en el que varios hombres se masturban y eyaculan sobre un cuerpo, generalmente el de una mujer. Aunque en esta escena de elevada carga pornográfica la mujer aparece en posición de sumisión, se puede argumentar que es ella la que obliga a los hombres a someterse, pues es la directora y creadora y la única que habla en la obra, quedando ellos relegados a ser mera presencia corporal y sexualizada realizando acciones desnudos.

Desde su estreno en el Centre Dramatique National d'Orléans el 6 de diciembre de 2018, *The Scarlet Letter* produjo apasionadas respuestas de público y crítica. En una reseña se describe cómo entre aplausos y vítores un espectador gritó «Fascista, machista, misógina» (Caldera, 2019). En un artículo del *New York Times*, se describe la pieza como «una oda a la superioridad de los hombres» (Cappelle, 2019). Tras algunas críticas positivas en medios conservadores españoles, el crítico David Navarro (2019) afirmó que les había encantado la obra porque no la habían entendido, pues solo pueden analizar teatro de manera literal. En este sentido, Afonso Becerra (2019) ha categorizado la palabra de Liddell como literaria y no literal y Raquel Vidales (2019) ha afirmado que el discurso antifeminista de Liddell es un manifiesto artístico y no ideológico.

Si bien la multiplicidad de respuestas de prensa y espectadores sirve para pintar un mosaico del impacto de la obra, me gustaría destacar las críticas que describen a Liddell como «gran bufona» y subrayan el carácter humorístico de *The Scarlet Letter* (Pardo, 2019; Pérez i Muñoz, 2019; Ordóñez, 2020). Son estas las que permiten interpretar la misoginia del discurso de Liddell como un mecanismo de construcción grotesca propio del esperpento. Los excesivos arrebatos en contra de las

mujeres mayores de cuarenta, como ella misma, su encarnación de un hombre abusivo en *La casa de la fuerza* o la exaltación casi farsesca de la masculinidad y los genios creadores (hombres) en *The Scarlet Letter* tienen cabida en la tradición nacional del esperpento. Como hace Valle-Inclán con una sociedad que no respeta a sus artistas, dejando al poeta ficcional Max Estrella morir pobre y olvidado en las calles, Liddell coloca un espejo deformante enfrente de una sociedad atravesada por el machismo y exagera su masculinidad tóxica y su violencia misógina.

Ante todo, *The Scarlet Letter* es una defensa apasionada de la libertad de expresión frente al puritanismo predominante y en detrimento del feminismo. La cultura de la cancelación pone en peligro toda creación artística misógina o perversa, así como el legado de artistas hombres con comportamientos abusivos. Liddell advierte a sus espectadores de que limitar la libertad artística desembocará en la prohibición de obras de arte. *The Scarlet Letter* rinde tributo a hombres como Artaud, Foucault o Barthes y amplifica ideas arraigadas del hombre artista genio; mas, como argumenta Cristina Oñoro, Liddell «invoca dicha mitología patriarcal del artista para, al mismo tiempo, transgredirla» en una contradicción entre el texto misógino de la obra y las acciones y elementos visuales (2021, pág. 76). Liddell se proclama Artista con una A mayúscula y escarlata y su estrategia para defender la libertad creadora frente a la amenaza feminista es crear arte misógino y brutal con las mujeres para provocar en la audiencia una respuesta de rechazo violento como la que sufre Hester, la protagonista de la novela de Nathaniel Hawthorne que sirve de inspiración de la pieza de Liddell. Hester es expulsada de la sociedad por adúltera y marcada con una A escarlata que la identifica como tal, del mismo modo que Liddell pretende ser excluida por artista de una sociedad puritana en lo ideológico.

## 7. CONCLUSIONES

Con el análisis de estas tres obras fundamentales de Angélica Liddell he intentado subrayar la relación de la autora con la opresión de género a partir del cuerpo en escena y del cuerpo como escenario. Las obras *Yo no soy bonita* (2005) y *La casa de la fuerza* (2009) protestan contra la violencia contra las mujeres utilizando autolesiones precisas y disciplinadas como un ritual que permite recuperar la posesión del propio cuerpo después

del abuso. En *The Scarlet Letter* (2018), Liddell explora el envejecimiento de la mujer a través de un discurso misógino, colocando un espejo distorsionador frente a nuestro contexto patriarcal y machista.

La obra de Liddell se puede incluir en la tradición de la tragedia, como ella ha sugerido y se puede situar en relación a la *performance art* posmoderna, siguiendo la definición de Marla Carlson y el estudio del «cuerpo explícito» de Rebecca Schneider, como se ha analizado en estas páginas. Además, el trabajo de Liddell se puede emparentar con la tradición valle-inclanesca del esperpento, pues el discurso misógino, los estereotipos negativos y la defensa de ideas esencialistas sobre el género son un reflejo deformado del patriarcado. Cuando Liddell defiende la violación de Lucrecia como un acto liberador, cuando injuria a las mujeres mayores y resentidas, cuando acusa al feminismo de limitar la libertad sexual... ¿no se muestra como una gran bufona colocando un espejo deformante delante de una sociedad ridícula?

Éléonore Berger ha afirmado que la «misoginia reivindicada hace de ella una personalidad frecuentemente contestada e incluso detestada» (2017, pág. 23),<sup>6</sup> pero Liddell utiliza la misoginia, la masculinidad, la feminidad y el feminismo como herramientas para producir su estética característica. Su exploración de conceptos ideológicos y políticos está siempre al servicio del impacto artístico. En su rechazo del feminismo, en su rebeldía contra la etiqueta de feminista, o la de mujer, o la de actriz, o contra cualquier intento de incluirla en una colectividad, hay una exigencia de independencia.

¿Cómo puede una académica feminista examinar el trabajo de una artista que afirma ser misógina? ¿He intentado justificar las intenciones de Liddell a través de mi lente feminista? Marla Carlson ha afirmado, en referencia a Abramovic, que «artistas y académicos feministas se han inspirado en ella y han leído su trabajo desde una lente feminista» (2017, pág. 134), a pesar de que la artista, como Liddell, ha rechazado el feminismo. Leer el trabajo de Liddell desde una perspectiva exclusivamente feminista solo da una visión parcial de su figura. No defiendo que Liddell o su trabajo sean feministas, pero la considero como una artista que rompe con estereotipos de género y plantea cuestiones importantes para el feminismo: ¿Cómo puede una feminista explicar su propia excitación ante situaciones de violencia sexual, dominación u objetualización? ¿Cómo puede una feminista justificar su deseo de un amor romántico problemático o destructivo? ¿Qué hace una feminista

que siente íntimamente que tenía más valor cuando era joven y hermosa? Liddell explora estas cuestiones sin pudor y sin piedad y esto la ha situado como una misógina, aunque en realidad el propio feminismo como movimiento se puede definir como el cuestionamiento constante del sistema sexo/género. El propio feminismo – como otros movimientos sociales – combate el sistema social al que pertenece y que lo produce. Luchamos contra nuestro propio machismo en una lucha contra nosotras mismas.

## 8. OBRAS CITADAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2011). Poetry and Autofiction in the Performative ‘Field of Action:’ Angélica Liddell’s Theater of Passion. *Thamyris/Intersecting* (24), 151-172.
- ALCUBILLA TROUGHTON, IRENE (2018). La mirada obscena: representación del ‘cuerpo vulnerable’ en Angélica Liddell y Elena Córdoba. En Julio Checa y Susanne Hartwig (Eds.), *¿Discapacitada?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, 89-105. Berlín: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b14456>
- AYANZ, MIGUEL (15 de febrero de 2019). Liddell en estado impuro. *Volodia*. <https://bit.ly/3M9uITX>
- BACH, JOHANN SEBASTIAN (1724). Bete aber auch dabei. *Cantata BWV 115*.
- BECERRA, ALFONSO (10 de febrero de 2019). ¡Ah! con A de Angélica Liddell. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. <https://bit.ly/3T3QIIH>
- BERGER, ÉLÉONORE (2017). Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell. En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (Eds.), *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s* (30), 21-30.
- CALDERA ORTIZ, PABLO (17 de febrero de 2019). The Scarlet Letter, de Angélica Liddell. *Medium*. <https://bit.ly/3Cdl2mO>
- CAPPELLE, LAURA (17 de enero de 2019). On Paris Stages, Gay Artists Look Back. *The New York Times*. <http://bit.ly/3gzWC0h>

- CARLSON, MARLA (2017). Mapping Abramović, from Affect to Emotion. En Elin Diamond, Denise Varney y Candice Amich (Eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Time*, 133-145. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- CARLSON, MARLA (2010). *Performing Bodies in Pain: Medieval and Postmodern Martyrs, Mystics, and Artists*. Londres y Nueva York: Palgrave MacMillan.
- CHECA PUERTA, JULIO (2019). Angélica Liddell y su A de artista: Una revisión crítica de *La letra escarlata*. *UNED. REI* (7), 153-186. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.7.2019.24684>
- GARNIER, EMMANUELLE (2012). El 'espíritu de lo grotesco' en el teatro de Angélica Liddell. *Revista Signa* (21), 115-136.
- FUENTE BALLESTEROS, RICARDO DE LA (1985). En torno al astracán. *Castilla: Estudios de literatura* (9), 23-44.
- IRAZÁBAL, FEDERICO (25 de septiembre de 2011). Angélica Liddell y su pornografía del alma [entrevista]. *La Nación*. <https://bit.ly/3SEsGxz>
- LIDDELL, ANGÉLICA (2014a). Angelica Liddell e Gumersindo Puche (Atra BÍlis Teatro / «Eu não sou bonita»),» Coloquio con el público en la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. [Video] <https://bit.ly/42Yxkfk>
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015). *Ciclo de las resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios; You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia); Tandy; La novia del sepultureiro; Salmos*. Segovia: La uña rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2014b). *El centro del mundo: Un project d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*. Segovia: La uña rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2011). *La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegstewe*. Segovia: La uña rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2008a). *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Madrid: Aflera, Pliegos de Teatro y Danza.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2008b). La desobediencia, tres confesiones de Angélica Liddell, *La radio de la Casa, Sound archive, La Casa Encendida*. <https://bit.ly/3yjPKtj>
- LIDDELL, ANGÉLICA (2019). The Scarlet Letter. Programa de mano para Teatros del Canal. <http://bit.ly/3U1hOLF>
- MCCORMACK, DONNA (2015). *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. Londres: Bloomsbury.

- NAVARRO, DAVID (18 de febrero de 2019). El viernes fui al teatro: vi penes, felaciones, #MeToo y proyecciones sobre Foucault. *Tribus Ocultas*. <https://bit.ly/3ryLTVz>
- OÑORO OTERO, CRISTINA (2021). Puritanismo, mirada masculina y es-pectadoras: The Scarlett Letter (2018), de Angélica Liddell. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (35), 70-85. <http://bit.ly/3XNyfNt>
- ORDÓÑEZ, MARCOS (11 de julio de 2020). Quien manda es ella. *Babelia, El País*. <https://bit.ly/3V8M1Zm>
- PACHECO, JANA (2011). Entrevista a Angelica Liddell en el Festival Inter-nacional de Buenos Aires. *Culturamas*. <https://bit.ly/3RG9kqK>
- PARDO, ENRIQUE (17 de febrero de 2019). Angélica, Atroz, Indispensa-ble. *Enriquepanblog*. <https://bit.ly/3EgsE11>
- PÉREZ I MUÑOZ, MANUEL (19 de febrero de 2019). Misoginia, tre-mendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid. *El Periódico*. <https://bit.ly/3M97Gwq>
- PRECIADO, PAUL B. (January 2018). Baroque Technopatriarchy: Repro-duction. *ArtForum*. <https://bit.ly/3M8kOlu>
- PRECIADO, PAUL B. (2008). *Texto Yonqui*. Barcelona: Espasa Libros.
- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO (8 de abril de 2016). Expansión y realidad. *Parataxis 2.0*. <https://bit.ly/3Mc8qB3>
- SCHNEIDER, REBECCA (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL (1924/1987) *Luceas de Bohemia*. Madrid: Es-pasa Calpe.
- VELASCO GONZÁLEZ, MARÍA (2017). La literatura posdramática: Angé-lica Liddell (*La casa de la fuerza* y la trilogía *El centro del mundo*). [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid. <http://bit.ly/3F8r18L>
- VIDALES, RAQUEL (15 de febrero de 2019). Angélica, la deseada. *El País*. <https://bit.ly/3C8NVRj>

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> Todas las traducciones han sido realizadas por la autora. “voir comment Liddell, peut-être contre son gré, travaille le matricide originel dénoncé par Irigaray pour délivrer une version violemment moderne de l’affranchissement du désir féminin.”
- <sup>2</sup> “...the visceral, tactile body is the literal stage of this work.” “...much explicit body performance replays, across the body of the artist as stage, the historical drama of gender or race...”
- <sup>3</sup> “[s]ystematically ignored, trivialized, and silenced, female artists sought to develop a new language of the body – often enough, the body in pain.”
- <sup>4</sup> El género no puede separarse la sexualidad, la raza, la nacionalidad y otras categorías identitarias interseccionales, por lo que mi intento de no salir de los límites del género y su re/presentación en mi análisis es fútil. Aunque este asunto escapa a las posibilidades de este artículo, quiero mencionar algunos puntos para la reflexión. El uso de música e iconografía mexicana en la obra (mariachi, limones, tequila, cruces rosas como las que marcan los femicidios en Ciudad Juárez) es problemática debido a la posición cultural y política de Liddell como artista española y a la historia de colonización que une a España y México. Si bien es cierto que Liddell invita a artistas mexicanas a participar en la obra y abre así una colaboración transnacional, no incluye sus nombres en la versión publicada del texto, aunque es frecuente entre autores de teatro-documento publicar bajo su propio nombre, ya que son quienes seleccionan, editan y finalmente escriben los textos.
- <sup>5</sup> “Male sovereignty is defined in necropolitical terms as the legitimate monopoly of violence.”
- <sup>6</sup> “Cette misogynie revendiquée fait d’elle une personnalité souvent contestée, voire détestée.”



INMERSIVIDAD, DIGITALIZACIÓN Y POLARIZACIÓN:  
ELEMENTOS QUE REACONDICIONAN LA ESCENA  
CONTEMPORÁNEA

*IMMERSIVITY, DIGITALIZATION AND POLARIZATION: ELEMENTS  
RECONDITIONING THE CONTEMPORARY STAGE*

**Juan Pablo Cruces**

Universidad Complutense de Madrid

([juancruc@ucm.es](mailto:juancruc@ucm.es))

<https://orcid.org/0000-0002-1870-1820>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.50.05  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** Acostumbrados a la inmediatez del ciberespacio, teatristas alrededor del mundo han buscado la manera de mantenerse relevantes ante una realidad que exige estímulos visuales cada vez más complejos. La realidad del teatro, lejos de ser substituida por producciones audiovisuales, no puede si no mezclarse buscando una identidad propia en la vasta biblioteca fílmica que existe en los servicios de streaming más conocidos. Por otra parte, con el advenimiento de la represiva corrección política en los medios, los escenarios corren el riesgo que el entretenimiento se polarice y se torne propaganda, independientemente de la posición que venga. La característica principal de las producciones escénicas en vivo sería la moneda de cambio entre un espectador ávido por nuevos incentivos, esto es «la interacción actor/espectador». Así, con referentes internacionales sobre el trabajo inmersivo, se ha optado por unir el convivio teatral con el tecnovivio que nos entregan las

herramientas de realidad virtual, condicionando así una performance en una pieza digital sin compromisos, pero con un atractivo singular: el hecho de que el espectador tenga la oportunidad de amoldar a su conveniencia lo que está observando y pueda, desde un distanciamiento, permitirse opinar mientras disfruta de una ficción, sin caer en una posible alienación.

**Palabras Clave:** Posdrama, Teatro Digital, Teatro Inmersivo, Polarización, Cultura Woke.

**Abstract:** Used to the immediacy of the cyberspace, theater artists around the world have sought ways to stay relevant in a reality that demands increasingly complex visual stimuli. Far from being replaced by audiovisual productions, theater seeks its own identity among the vast film library in streaming services. On the other hand, with the advent of repressive political correctness in the media, the stage runs the risk of entertainment becoming polarized, regardless of the position it comes from. The main characteristic of live productions is the exchange among an audience eager for new incentives, that is the «actor/spectator interaction». This article explores this «actor/spectator interaction» with the techno-interaction provided by virtual reality tools, thus conditioning a performance into an uncompromising digital piece, providing the audience with the necessary distance to express its opinion, without falling into alienation.

**Key Words:** Postdrama, Digital Theater, Immersive Theater, Polarization, Woke Culture.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Cuando el colectivo interfiere en expresión del individuo. 3. ¿Un ingrediente más en la configuración del advenimiento de este nuevo teatro que cada vez se ha repensado en base a la tecnología contemporánea. 5. Oportunidades en una conexión disociada. 6. Evoluciones pragmáticas y resultados prometedores en producciones inmersivas. 7. Técnica audiovisual y composición: Los pilares de producciones inmersivas. 8. Elementos conmutables y sus discutibles aplicaciones. 9. Conclusiones. 10. Obras citadas. 11. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

JUAN PABLO CRUCES. Profesional con grado en Teatro y Comunicación Escénica en la Universidad de las Artes, Ciencias y Comunicación – UNIACC, Máster en Teatro y Artes Escénicas y Doctorando en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en el área de la investigación hacia el Performance Art, Posdrama, Semiótica Teatral y Danza Teatro.

## I. INTRODUCCIÓN

Para repensar la puesta en escena en el contexto pandémico mediante el uso total de las tecnologías digitales actuales, debe considerarse que el dinamismo performativo y por consecuencia su organicidad, se ve afectado constantemente por el acostumbramiento adquirido en la virtualidad; es decir, que el efecto sociocultural derivado del caso más cercano que hemos tenido sobre la virtualización de las relaciones interpersonales desde la pandemia, ha acondicionado lenta y progresivamente la forma de comportarnos como seres gregarios, tal como se ha venido desarrollando desde el advenimiento del «internet de las cosas».

Si bien el teatro siempre será teatro y si se mezclase excesivamente con lo audiovisual entraríamos en el área de la producción audiovisual y cinematográfica; no es menos cierto que en una época donde todo es pantallas táctiles, aplicaciones y el comercio cada vez es más digital, cosas como los libros, los videojuegos y las películas prescinden de formato físico, no por ello la industria papelería se ha detenido, los cines no han cerrado y las empresas siguen vendiendo versiones físicas de los videojuegos.

Con los ejemplos anteriores, se colige que el teatro en sí mismo tiene dificultades a la hora de expandirse plenamente en estas dinámicas. Por otro lado, tecnologías como las cámaras de 360° tienen la capacidad de grabar todo lo que está alrededor. Para emular la experiencia inmersiva que estos entregan, solo se necesita reproducir ese tipo de vídeo con unas gafas de realidad virtual (de ahora en adelante VR) que o van conectadas a una computadora o dispositivo específico para emular vídeos VR, o con un propio smartphone, se consiguen unas gafas VR donde el teléfono se inserta, obteniendo así un aparato con las características antes mencionadas. Pero sigue siendo lo mismo, estamos viendo teatro grabado. En la pandemia, se vio mucho teatro de este tipo, aunque, en el caso donde hubo presupuesto suficiente se hicieron en vivo estas experiencias, bien por plataformas como *Zoom* donde los actores se desenvolvían por medio de una *webcam*, bien por medio de experiencias inmersivas con la tecnología VR antes mencionada. Sin embargo se sacrifica el convivio, esta liturgia donde se asiste como feligrés a recibir la hostia, sea este alimento para el alma o un guantazo en la cara, refiriéndonos a perfoances polémicas, generalmente financiadas «ideológicamente» por asociaciones que son parte de la denominada «*woke culture*».

## 2. CUANDO EL COLECTIVO INTERFIERE EN EXPRESIÓN DEL INDIVIDUO

El término financiación se comprende desde el concepto de «to be fueled with», de manera metafórica, estos pensamientos ideológicos «encienden» el tan deseado debate de ideas que pretenden instaurar, desatando batallas de superioridad moral. Si bien se montan mensajes predeterminados en consonancia con los fines efectistas que pretenden mellar en la opinión, pública, desarrollar una polarización tal que tanto víctimas como victimarios han de aprovechar en pos de su propio beneficio sociopolítico. De esa manera, estos estandartes configuran las performances a manera de amalgama, tratando de introducir tanto la crítica, como la narrativa, lo estético, lo escénico en sí, diluyéndose y difuminando tanto lo comunicado como lo estético. Debe entenderse por ello esta «woke culture» en el teatro desde su uso propagandístico.

El origen de la palabra *Woke* surge durante las protestas por los derechos de los afroamericanos en los Estados Unidos durante la década de 1930. Como antecedente, en 1923 el filósofo y activista social jamaicano Marcus Garvey hacía un llamado: «Wake up Ethiopia! Wake up Africa!» Mensaje dedicado a los ciudadanos negros de todo el mundo para que adquirieran una mayor conciencia social y política. Mas tarde, la frase «*Stay Woke*» apareció como parte de un epílogo hablado en la canción de 1938 «*Scottsboro Boys*», del músico Huddie Ledbetter, alias *Lead Belly*, donde describe la historia de un grupo de nueve adolescentes negros de Scottsboro, Arkansas, acusados de violar a dos mujeres blancas en 1931 (Romano, 2020).

Lead Belly se refiere a esta frase en relación explícita de la necesidad de los negros estadounidenses a ser conscientes de las amenazas por motivos raciales y de los peligros potenciales de la «América Blanca». El profesor afroamericano J. Saunders Redding cuenta que en el sur de los Estados Unidos se estaba gestando la idea colectiva que «el negro está llegando a tener fe en el trabajo organizado como fuerza de justicia social». En 1940 en la *Negro United Mine Workers* los trabajadores le decían que «despertarse es mucho más difícil que dormirse, pero que permanecerán despiertos más tiempo» (Saunders Redding, 1943).

En 1962 un joven novelista afroamericano William Melvin Kelley escribió un artículo para el *New York Times* titulado «*If You're Woke You Dig It*». Si bien no explica qué significa ser «*Woke*», su argumento implica que serlo es ser un negro estadounidense con conciencia social, alguien

consciente de la naturaleza efímera de la lengua vernácula negra, que podría estar alejando activamente esa lengua vernácula de los blancos que la explotarían o cambiarían su significado (Kelley, 1962).

Para entender a nivel semántico el uso de esta palabra, la profesora estadounidense Katherine Connor Martin lo explica:

Woke es el participio pasado habitual del verbo wake en inglés moderno, pero en algunas variedades históricas y contemporáneas la forma en pasado woke también se utiliza como participio pasado. El uso participial de woke en algunas variedades afroamericanas del inglés ha generado un significado adjetival que recientemente ha cobrado importancia en el uso general estadounidense, lo que ha motivado la adición de una nueva entrada para woke como adjetivo. El significado original del adjetivo woke (y anteriormente woke up) era simplemente «despierto», pero a mediados del siglo XX, woke se había extendido en sentido figurado para referirse a estar «consciente» o «bien informado» en un sentido político o cultural. En la última década, ese significado se ha catapultado al uso generalizado con un matiz particular de «alerta ante la discriminación racial o social y la injusticia», popularizado a través de la letra de la canción de 2008 Master Teacher de Erykah Badu, en la que las palabras «I stay woke» sirven de estribillo, y más recientemente a través de su asociación con el movimiento Black Lives Matter, especialmente en las redes sociales. (Connor Martin, 2017)

Se entiende que el uso de la palabra «despertar» en pasado es parte del «Inglés vernáculo afroamericano». De esto y los antecedentes se deduce que:

- Identifica un grupo racial.
- Establece una lucha identitaria.
- Registra a modo de ícono un suceso histórico.

Sin embargo, las connotaciones actuales de esta palabra dejan en evidencia la desinformación por medio de la deformación del concepto en las redes sociales de internet que existen en la actualidad. Se ha vuelto un término peyorativo para personas de sectores progresistas, relacionándose con temas de identidad y raza como que los blancos tienen ciertos privilegios o que los negros deberían obtener ciertas compensaciones

por discriminaciones del pasado. Se entra por tanto a la definición de lo que es la cultura de la cancelación que, en términos generales, es la idea de que las personas que defienden ideas más liberales, especialmente en torno a la identidad (sobre todo sexual) y la raza, tienen demasiado poder y pueden avergonzarse públicamente a quienes no están de acuerdo con ellas, lo que a veces lleva a que quienes no comparten estas ideas sean apartados, por ejemplo, de sus puestos de trabajo o ser linchados tanto física como virtualmente, es decir, ser «cancelados» (Bacon, 2021).

El comentarista canadiense David Brooks comparte que el hecho de ser *Woke* es ser radicalmente consciente, por ende las paranoias que derivan de ello están completamente justificadas ya que la podredumbre que impregna las estructuras de poder es el fante por antonomasia que hay que derribar. La vía *Woke* comparte la postura rebelde de lo *Cool*, pero es lo contrario de lo *Cool* en ciertos aspectos, pues lo *Cool* solía ser políticamente distante, en cambio para ser *Woke* es necesario ser un activista social. *Cool* es a individualismo como *Woke* a nacionalismo y colectivismo. Lo *Cool* se reserva emocionalmente; *woke* es colérico, apasionado e indignado. Lo *Cool* permite la ambigüedad moral; *woke* busca establecer un marcador claro de lo que es inaceptable (Brooks, 2017).

Estas contradicciones son las que generan desavenencias en los procesos creativos escénicos, sobre todo cuando de creaciones colectivas se tratan, porque o todos están de acuerdo con los fines sociopolíticos que se quieren exponer en un montaje o perfectamente se reemplaza con otro militante que no tenga escrúpulos en justificar la manoseada frase de «El fin justifica los medios».

### 3. ¿UN INGREDIENTE MÁS EN LA CONFIGURACIÓN DEL ADVENIMIENTO DE ESTE NUEVO TEATRO QUE CADA VEZ SE HACE MÁS DIGITAL?

Un mensaje que no logra polarizar a su público en medio del entretenimiento, es un mensaje mal construido en términos efectistas. Aun cuando sea mediocre, este debe de estar acompañado de una coreografía prolija y una escenografía sugerente. Cuando los artefactos adornan y funcionan en base a gustos populares, el resto es trabajo del espectador. Si bien existen técnicas para llevar a cabo un proceso de creación, el hecho de poseer una técnica específica, sea una manera de actuar, una estética tanto visual como psicoemocional o incluso una forma de

entregar el producto, es decir, sea a modo textual, visual, digital interactivo, entre otras, son limitantes como liberadoras, ergo es una paradoja donde la tendencia de dividir y clasificar puede producir más de algún error tanto semántico como sintáctico. Esto de pensar demasiado las formas y los modos de expresarse, deconstruir, reconstruir, reinventar, redefinir, entra en una especie de acoso mental, una turbación en el flujo creativo de un artista sea como sea que se le quiera definir, clasificar, fichar, enclaustrar. Ello conlleva también al enquistamiento de un estilo, a sostenerse de un concepto que puede otorgar cierta comodidad, a la par de ser un grillete investigativo, esto es: «hacer lo que se supone que se hace bien». Existe una visión viciada de estos convivios espectaculares, porque el ser humano «posmoderno» y por consecuencia el «artista posmoderno», tiene tendencia a evitar lo que quiere decir en realidad; más bien dice lo que los demás creen que quiere decir. Este entrampamiento dilucida un comportamiento entre actor y espectador donde el artista es un reo y el espectador el gendarme. La policía de la posverdad es claramente un ente omnisciente. Todo se rige por la corrección política, sea este explícita o no.

La voz tanto de directores, como actores y performers se encuentra en un limbo entre lo que es necesario comunicar, lo que se tiene que vender (y por ende que tenga espacio en el mercado) y lo que extienda un puente sociopolítico tanto entre espectadores comunes como instituciones.

#### 4. REPENSAR EN BASE A LA TECNOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

En Venezuela el año 1982, Ibrahim Guerra dramaturgo y director del mismo país produjo una obra llamada «A 2.50 la Cuba libre». Lo particular de esta pieza es que se desarrolla en un bar a diferencia de una obra de teatro con una sala habitual donde el público y los actores están en espacios diferentes. El escenario es todo el local donde existen mesas para los comensales, en este caso, el público. Las actrices desarrollan todo el drama entre el público consumidor. En las mesas están una botella de ron y otra de *Coca-Cola* que hace la bebida conocida como Cubalibre y será consumida por el público en el transcurso de la obra.

Esta obra es clasificada como «Teatro Hiperrealista». Este concepto en la obra tiene como base en que se ambienta la sala de teatro en un

bar o también puede ser desarrollada en un bar, es decir, es una obra que hoy se puede clasificar en una performance de tipo «*site responsive*». Las actrices además de estar en la obra, están con los espectadores para servirles y los textos oscilan entre la realidad presente y la realidad ficticia que se está planteando. Si este tipo de montaje se traspasa a lo virtual ¿Qué realidad real y realidad ficticia se combina y genera en una emisión vía *Zoom*, plataformas de *streaming* y afines? En este sentido, en mayo de 2022 Sergio Camacho, director de Artes Escénicas de la Universidad de Nottingham en su campus de Malasia, desarrolló dos espectáculos:

- a. *Brave New Normal*: Esta es una adaptación original de «*Brave New World*» de Aldous Huxley, translocado a un mundo muy similar al nuestro. La humanidad, en aras de la equidad y la seguridad, vive aislada en una burbuja irreal, la «Nueva Normalidad», subordinada a sus propios inventos: la ciencia, la tecnología y la organización social. El espectáculo se produjo durante un período de confinamiento más estricto, con todos los actores actuando desde sus respectivas burbujas, dispersas por Malasia y China, sin interacción física.
- b. *Covid 19-84*: En esta adaptación a los tiempos actuales de la obra de George Orwell, la tecnología rompe los límites de la distancia física para establecer una narrativa multiversal, con actores físicos, actores virtuales y audiencias interconectados sincrónicamente en Malasia y China en una sola actuación de teatro híbrido. En esta obra, nuestra sociedad se pone frente a un espejo distorsionado, reflejando un mundo en el que las personas se controlan mutuamente, en el que la historia se reescribe frente a nuestros propios ojos, en el que se cancela la divergencia y se pierde la libertad por nuestro propio bien.

En estas dos obras se utiliza el tema del Covid y las herramientas de transmisión. Cabe destacar que para la transmisión de estos se utilizó la plataforma Cloud Theatre<sup>1</sup>, que rompe las fronteras geográficas al traer espectáculos y audiencias de todo el mundo, brindándoles una experiencia de teatro digital sin precedentes, desde la compra de entradas hasta la asistencia a los espectáculos. Cofundado por los teatristas malayos William Yap y Dennis Lee, el innovador teatro digital de *Cloud Theatre*

ha llevado con éxito la experiencia del teatro físico en línea, al imitar las experiencias del teatro físico como la verificación de boletos, el *lobby*, el chat en vivo, votaciones en vivo, sección para sacarse y publicar fotos viendo el espectáculo y la posibilidad de conversar con los demás posterior al espectáculo. Hoy, audiencias de más de 50 países han asistido y disfrutado de actuaciones de Malasia, Singapur, Inglaterra, Hong Kong, Taiwán, entre otros.

Una idea innovadora y creativa de emular la experiencia teatral, poder interactuar tal como si estuviésemos ahí, un teatro mundial, un lobby donde podemos reunirnos sin comprometernos.

Sin embargo, esta situación hace recordar las palabras de la académica estadounidense Peggy Phelan:

Sólo la vida está en el presente. La performance no puede guardarse, registrarse, documentarse ni participar de otro modo en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en algo más que actuación. En la medida en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. (Phelan, 1993, pág. 146)

Su postura sobre la efimeridad de la performance y la fuerza que esta otorga en la realización de la misma, dan también a entender esta condición que se la ha puesto al teatro, al darnos cuenta que a cada paso que da la tecnología, se margina de las convenciones sociotecnológicas a las que un ser humano actualizado está acostumbrado. De hecho, para algunos pensadores y practicantes el teatro es visto como una forma residual útil y atractiva porque va contra la corriente de nuestra cultura tecnológica y simulada, prometiéndolo, de una manera que recuerda al pensamiento fenomenológico, un encuentro con el tiempo real, la experiencia vivida y la muerte. Algunas de estas cuestiones se abordan en el libro *Theatre, Theory, Postmodernism* del coreógrafo alemán Johannes Birringer, quien lamenta la marginación del teatro en la cultura posmoderna y, si bien la resistencia del teatro a estar «a la vanguardia» es encantadora, también es incapacitante.

## 5. OPORTUNIDADES EN UNA CONEXIÓN DISOCIADA

Artefactos tecnológicos como las computadoras, sitios web, una red social o una entidad virtual, le reclaman a los espectadores que se les considere vivos. Por ejemplo, el «liveness», concepto acuñado a partir de la informática por el académico estadounidense Phillip Auslander, no es una característica del objeto ni un efecto causado por algún aspecto del objeto, como su medio, la capacidad de responder en tiempo real o el antropomorfismo. El *liveness* es más bien, una interacción producida a través de nuestro compromiso con el objeto y nuestra voluntad de aceptar su reclamo.

Birringer, por otra parte, no ve el capitalismo posmodernista tardío, del cual estas tecnologías son herederas, como una situación atractiva: es una época de efectos deshumanizantes sobre el «cuerpo desposeído» y de «desplazamientos sociales y económicos generalizados», lo que alguna vez se podría haber llamado explotación y alienación. Sin embargo, no tiene sentido negarse a involucrarse en esta situación. El teatro debe tener una «conexión crítica con la cultura posmoderna». El posmodernismo es un proceso todavía en marcha y no un hecho consumado. La resistencia del teatro al empobrecimiento posmoderno no radica en su anacrónico «*liveness*», sino en su exploración obsesiva de la representación y sus límites, en su capacidad de contradecir y romper la indiferencia de la cultura contemporánea: «las prácticas y contramodelos descritos permiten pensar que el teatro no puede ser absorbido por el espectáculo de una cultura tecnológica en tanto pueda experimentar y reinterpretar las contradicciones producidas por esta cultura» (Birringer, 1991, pág. 228).

Ante tantos cambios, llegar a puerto en términos escénicos requerirá de más herramientas psicoemocionales que puede descubrirse en experimentos tales como el teatro de los sentidos, el teatro inmersivo, performance uno a uno. Estas invitan al público directamente a sus entornos escenográficos, similares a lo que sería una instalación, para explorar y participar, convirtiéndose efectivamente en artistas; su actuación a menudo se basa en gran medida en los vocabularios del teatro físico. La performance cara a cara suele ser una forma de «arte escénico/arte en vivo» en la que una sola persona actúa con y para un miembro de la audiencia a la vez, generalmente durante una duración comparativamente corta de cinco a treinta minutos; la dirección del

intérprete toma a un miembro de la audiencia y por lo general requiere su participación como intérprete. Estas prácticas comparten un enfoque que integra de manera activa, espacial y escénica al público como, en diversos grados, co-creadores de la actuación.

La académica inglesa Josephine Machon, para comprender el fenómeno del teatro inmersivo utiliza el concepto de la (Syn)estética:

La práctica escénica (Syn)estética es siempre imaginativa en su forma y generalmente interdisciplinaria en su ejecución. El teatro inmersivo es un ejemplo del estilo. Fusiona varias disciplinas para crear su propio lenguaje híbrido que asegura que el trabajo producido sea multidimensional y en capas, invitando a la audiencia a convertirse en participantes conscientes y activos en el trabajo. Cuando se anima a la audiencia a experimentar las capas de «significado» de la obra convirtiéndose en parte del juego lúdico en el corazón de la forma misma, se enciende una curiosidad dinámica; una curiosidad que puede buscar desenterrar narrativas, temas o simplemente estar dentro de la obra. (Machon, 2013 pág. 105)

Como se puede entender, (Syn)estética deriva de «sinestesia», el griego *syn* significa «juntos» y *aisthesis*, que significa «sensación» o «percepción». Sinestesia es también un término médico para definir una condición neurológica en la que se produce una fusión de sensaciones cuando un sentido está estimulado, lo que automática y simultáneamente provoca una estimulación en otro de los sentidos, un individuo puede percibir olores o palabras para ciertos colores, o una palabra como un olor particular o experimentar sabores como formas tangibles.

## 6. EVOLUCIONES PRAGMÁTICAS Y RESULTADOS PROMETEDORES EN PRODUCCIONES INMERSIVAS.

Llegar a resultados (syn)estéticos con dispositivos anteriormente mencionados como las cámaras de 360° han sido demostrados por compañías como *Theater 360 degrees*<sup>2</sup>. Son artistas ucranianos que han estado trabajando en la combinación del arte y la tecnología moderna para promover el teatro ucraniano y hacerlo accesible a los entusiastas del arte de todo el mundo. Su objetivo principal es acelerar el desarrollo del teatro

y aumentar el conocimiento de los proyectos de arte ucranianos, independientemente de la ubicación del público, ofreciendo características únicas que incluyen disparo multicámara y multiángulo, tecnología de escaneo 3D para la transferencia de objetos de la vida real a virtuales, efectos y equipos de sonido excepcionales y una perspectiva de 360°.

El concepto de 360° se ha ligado con la directa participación del público, que estos mismos participen en el desarrollo de la historia adoptando roles. En esta línea la compañía *Punchdrunk*<sup>5</sup> en Inglaterra, ha desarrollado hasta hoy 25 espectáculos. Entre los más conocidos están *The Drowned Man* estrenada en Julio de 2013 (adaptación de *Woyzeck* del dramaturgo alemán Georg Büchner) y *The Burnt City* estrenada en abril de 2022, ambientándose esta en la Guerra de Troya. Mientras que *The Drowned Man* se realiza en una antigua oficina de correos cerca de Paddinton Station en Londres, *The Burnt City* toma lugar en antiguos arsenales en el distrito de Woolwich en Londres.

El factor que las une es que ambas se montan en edificios de varias salas y niveles, cada una adaptándose a las necesidades de la historia. Los espectadores pueden o no participar de estas dinámicas, y la inmersión podría considerársela una actividad lúdica donde el empleo de lo que se entiende por teatro mantiene esa jerarquía propia de la estructura aristotélica.

El director de *Punchdrunk*, Felix Barrett, entiende lo inmersivo en sus producciones desde el empoderamiento de la audiencia en el sentido de que se la pone en el centro de la acción; son el eje desde el cual gira todo lo demás. Es la creación de universos teatrales paralelos en los que el público se olvida de que es público y, por tanto, cambia su estatus dentro de la obra. Respecto de cuáles son los elementos vitales para una producción de su compañía, Barrett comparte que es la fusión de todas las disciplinas y la creencia de que ninguna disciplina es más importante que otra; la luz es tan importante como el sonido, que es tan importante como la acción, que es tan importante como el espacio, etc. Además, lo que es crucialmente importante es el detalle en el trabajo; la implicación de que siempre se puede cavar más profundo y encontrar algo de mérito. Está implícito en el detalle espacial, siempre hay secretos por encontrar, pero también en la obra en su conjunto; saber que hay otras habitaciones, otras escenas, más antecedentes de un personaje determinado; un ángulo perfecto para ver una transición de iluminación o capturar un pequeño *son et lumière* (Show lumínico), ello conlleva a que siempre

exista y se desarrolle la promesa de que hay más por descubrir en una performance, ya que esta no se supedita a la producción en sí, sino que también a la retroalimentación que entrega el espectador (Machon, 2013 pág. 159).

¿Podría uno cambiar el curso de aquellas narrativas? ¿Lo que un espectador haga o no cambiará en su totalidad la calidad de la performance? En ese sentido la compañía *You Me Bum Bum Train* (YMBBT) realiza espectáculos dirigidos derechamente al espectador. Puedes ser voluntario y ser parte del elenco de una experiencia inmersiva X o bien ser espectador, para ello se debe contactar la compañía a través de su página web<sup>4</sup>, puesto que las convocatorias no son públicas, hay que pedir la información a la compañía de sus performances. No se tiene registro de lo que sucede, no se comparte nada de lo que se desarrolla en cada sesión. Los actores (o guías) le hablan directamente a la audiencia y se sumergen en una serie de mundos en los que estos son los protagonistas, obligados a reaccionar ante situaciones inusuales en las que los organizadores (en este caso) son los únicos no actores en el espacio. Respecto a esta compañía, la directora canadiense Kendra Jones nos comparte su experiencia siendo parte de una performance de YMBBT:

Al actuar, cada noche llegaba a casa sintiéndome como si me hubiera ido de viaje. [...] una variedad de experiencias y reacciones humanas a un solo evento en particular, uno que fue claramente teatral, pero también notablemente no dramático. La similitud simultánea y la singularidad de cada uno de los seres humanos que pasaron fue evidente. Las distintas características de la experiencia de cada pasajero fueron evidentes para los artistas y dieron forma a nuestra experiencia de la tarea repetitiva de crear la misma escena 15 o 20 veces por noche. [...] A diferencia de experiencias previas en las que los actores perciben a la audiencia como un colectivo, con este tipo de actuación inmersiva, los actores adquieren un conocimiento de la audiencia como seres individuales y autónomos, y sus respuestas únicas. Las producciones están envueltas en secreto; los detalles del viaje se mantienen en secreto y no se comparten fotos. A aquellos que han pasado por el programa se les pide que se guarden sus experiencias y no las compartan en detalle, especialmente en las redes sociales. La naturaleza personal de estas experiencias es primordial, y el impacto de esto depende de las expectativas o, para ser más claros, de

la falta de ellas. Los pasajeros solo esperan una sorpresa. Son incapaces de construir una preparación intelectual, por lo que se enfrentan a las situaciones y responden orgánicamente en el momento de la experiencia. (Jones, 2017 págs. 82-83)

Siguiendo la línea de *Punchdrunk*, la compañía *dreamthink:peak*<sup>5</sup> realiza performances «*site-responsive*», es decir, desarrollan una investigación en el sitio utilizado como parte del proceso de creación de la obra<sup>6</sup>. En 23 años de carrera, con 10 espectáculos hasta la fecha, siendo su primer montaje en 1999 «*Who Goes there?*», obra que deconstruye a *Hamlet* de William Shakespeare, y su última producción «*Unreal City*» donde se es participe de una experiencia mixta totalmente accesible solo para dos espectadores a la vez, desarrollada para la *Founder's Room* del *Brighton Dome* en enero de 2022. Creada con una amplia gama de talentosos artistas autistas y con dificultades de aprendizaje, la obra explora lo que significa la conexión personal en un mundo cada vez más digital. En ella se imagina lo que ocurre cuando las vidas virtuales se confunden con la «realidad» física y pone de relieve cómo la tecnología puede facilitar y limitar la inclusión social y la interacción humana<sup>7</sup>.

En estas creaciones la investigación tendrá en cuenta la geografía, la localidad, la topografía, la comunidad e historia de aquel lugar. Estos pueden considerarse de «código abierto» para el uso y la interpretación de cualquier persona. Dado que la mayor parte del trabajo que responde al sitio es temporal, existiendo en su forma original solo durante la duración de su exposición pública en el sitio, la naturaleza temporal del arte en vivo encaja bien en este contexto. En este sentido, el teórico alemán Oliver Grau menciona que la inmersión surge cuando la obra de arte y el aparato técnico, el mensaje y el medio de percepción, convergen en un todo inseparable. El principio de inmersión se utiliza para retirar el aparato del medio de la ilusión de la percepción de los observadores para maximizar la intensidad del mensaje que se transmite (Grau, 2003). *Dreamthink:peak* trabaja con varios medios mixtos, se pone en medio de los dos enfoques anteriormente mencionados. Por lo general, al público se le da rienda suelta en un espacio amplio, pero a diferencia de *Punchdrunk*, se le otorga la capacidad de interactuar con los artistas y la escenografía de forma predeterminada. El director y fundador de *dreamthink:peak*, Tristan Sharps, dice de su teatro que no sabe si estas dinámicas signifiquen que estén sumergiendo completamente a la

audiencia en un mundo o si en parte responden al mundo que albergaba el mundo en el que estábamos; es un diálogo entre las dos cosas, un diálogo dentro del espacio. A menudo, el espacio, el sitio y el contexto del sitio se convierten en el catalizador que realmente hace que esa idea sea extremadamente concreta (Machon, 2013 págs. 268-269). Considerando que le resulta difícil definir qué significa inmersivo, *site-specific*, *site-responsive* y *site-sympathetic*, entiende que son ganchos realmente útiles para que la gente lo entienda de una manera más asimilable. Aun así, no le importa en absoluto cómo le gusta a la gente llamar a su trabajo; no se atreve a definirlo de manera tan específica. Es menos importante cómo las personas eligen etiquetar su trabajo, más bien que lo aprecien. Para él, el acto de crear es también el acto de descubrir.

## 7. TÉCNICA AUDIOVISUAL Y COMPOSICIÓN: LOS PILARES DE PRODUCCIONES INMERSIVAS.

Al incluir e introducir estos espectáculos en el espacio digital, producir videos en 360° es una proeza técnica. Con producciones de este tipo, cada corte de cámara se siente como un cambio de ubicación para la audiencia. Al igual que en el teatro, el público comparte el espacio con los artistas y, si bien son observadores pasivos, siguen estando «presentes». Por lo tanto, su narrativa debe estar impulsada por «escenas, en lugar de tomas», en las que cada escena tiene lugar en un solo lugar, tipificado por una sola ubicación de la cámara durante un período prolongado. No se pueden hacer cortes de ritmo o cambios de perspectiva rápidos dentro de un solo espacio con 360°. Más bien se debe confiar en el movimiento de los artistas dentro de un solo espacio para contar la historia. Su objetivo es animar a la audiencia a elegir de forma autónoma el seguir una línea narrativa específica. Sin embargo, al igual que con el teatro, es posible tener dos piezas diferentes de acción simultáneamente, lo que obliga a la audiencia a elegir cuál ver. Esta estructura afecta enormemente a la preproducción, donde en lugar de planificar una secuencia de tomas que luego se reunirán en un puesto, debe pensar en construir una escena que ofrezca un rico tapiz de detalles visuales simbólicos.

En la práctica, esto significa pensar en cada toma escenográficamente, por ejemplo, la forma en que los elementos visuales de todo el entorno pueden contribuir a la narración. Los cambios en la iluminación

se pueden utilizar para denotar cambios ambientales, el movimiento de objetos y accesorios a lo largo de la toma se vuelve muy significativo, y el espacio que los actores ocupan en relación entre sí adquiere un significado simbólico amplificado en comparación con el cine tradicional. El uso común sobre las tomas de cámara deja de ser válido. Ya no se pueden tener tomas amplias o primeros planos, sino que el encuadre debe tenerse en cuenta en relación con el espacio general y lo cerca que están los actores de la plataforma de la cámara.

#### 8. ELEMENTOS CONMUTABLES Y SUS DISCUTIBLES APLICACIONES.

Al tener todos estos antecedentes, cuestionarse el concepto de lo modular es necesario pues tal como piezas intercambiables de un aparato multiuso, el teatro se flexibiliza, pero esto conlleva a otras problemáticas sintagmáticas. Un producto escénico como los anteriores descritos, puede transformarse en un arma contra algo como las teorías conspirativas que rondan hoy en día en las redes, las *fake news*, la posverdad, la cultura de la cancelación y la limpieza del concepto *Woke*. Si por parte de estos subgrupos de los denominados «despiertos» la idea de usar las artes para poder despertar conciencias toma un rumbo más didáctico e informativo sin fanatismos de ningún tipo, la libre expresión que tanto se defiende hoy en una época tan polarizada por las grandes diferencias entre colectivos, inclusive cuando poseen corrientes de pensamiento similares, podrían convivir en un espacio de entretenimiento. Cuando la política se toma las artes y esta abusa de su poder coercitivo, lo escénico en este caso, se apropia del factor espectacular para causar daño, y los motivos de cualquier denuncia social (en cada caso) se tornan en mera propaganda vacía, victimizada y afiliada a cualquier clase de animosidad de la cual sería difícil salir, en orden de conseguir réditos sociales para establecer puntos de vista sesgados sobre un suceso específico con la tendencia a sacar de contexto cualquier frase o acción. Así, la solución que permiten las decisiones escénicas en espectáculos inmersivos donde proliferan las cámaras, el uso de aplicaciones diseñadas para cada obra, situaría al espectador en una especie de panóptico y quién vigila no es uno sino todos los espectadores y los actores en escena; es ahí cuando el público mismo se convierte en esta policía de la verdad, todo lo que se quiera comentar pasa por el escrutinio duro de lo políticamente correcto.

Ahora bien, estas nuevas herramientas podrían llevar a cabo una crítica más certera a la hora de evidenciar casos reales, representarlos como tal, cumpliendo un rol periodístico en el cual los artistas entregarían algo más que solo informar. La involucración de emociones en estas presentaciones es por tanto detonante de polémicas que cuestionen la labor de un artista al querer corroborar su objetividad en escena, pues valga la redundancia, también en cada uno de ellos existen ciertas preferencias que de una u otra manera, podrían interferir en el discurso.

Según algunos críticos, el arte en general pareciera ya no tener como principal objetivo el entretener por medio de la abstracción, ya sea por la excesiva academización, la fulgurante politización de cualquier tema del que se quiera debatir, el globalismo del cual se alimentan ciertas corrientes alienantes, generalmente chovinistas, y sus contrapartes como la globalización. De producir algún tipo de entretenimiento solo con lo que se considera actualmente políticamente correcto, el querer pasarse de los límites conllevaría a la total cancelación. La cultura de la cancelación se convierte en un factor casi esencial en las producciones tanto escénicas como audiovisuales, tal como lo planteó el dramaturgo húngaro Martin Esslin, que reflexiona respecto de que la tarea básica de cualquier persona interesada en presentar cualquier tipo de drama a cualquier audiencia consiste en captar su atención y mantenerla tanto tiempo como sea necesario. y se cumplan intenciones ambiciosas, impartir sabiduría y perspicacia, poesía y belleza, diversión y relajación, iluminación y purga de emociones. Si pierdes su atención, si no logras que se concentren en lo que está sucediendo, en lo que se está diciendo, todo está perdido (Esslin, 1977).

## 9. CONCLUSIONES

Estas experiencias dejan entrever que, aunque no solo se ciñen a estas y tampoco debe haber palabras finales para ningún tipo de investigación escénica, básicamente porque no se debería cortar el flujo de creación de conocimiento y reproducción de experiencias vívidas, que un ejecutante no es simplemente un recipiente, sino un conspirador que experimenta y moldea el mundo que lo rodea al mismo tiempo que los espectadores: esa es la inmersión. Dentro de este encuentro, hay un sentido de responsabilidad por la experiencia de la audiencia en manos de los artistas,

asegurando que la audiencia se sienta segura y capaz de liberar sus expectativas. Difiere de las convenciones de participación de la audiencia, en las que los miembros de la audiencia son llamados al escenario para realizar una tarea típicamente vergonzosa para el disfrute de los demás miembros de la audiencia, una risa engendrada a expensas de su buen humor. Este tipo de interacción también juega con la expectativa: la expectativa de que los miembros de la audiencia sin preparación ni entrenamiento se comporten de una manera que provoquen emociones, sensaciones. La audiencia en la inmersión, sin embargo, se posiciona con una responsabilidad hacia el mundo en el que se encuentra. Su interacción puede ser física o intelectual, pero siempre es para el beneficio mutuo de ellos y los artistas, en lugar de la diversión del grupo más grande a su cargo. Los creadores escénicos establecen un espacio que parece una sola cosa, utilizando la expectativa para crear una sensación de comodidad y familiaridad, y luego subvierte estas expectativas para inquietar al espectador y llamar la atención sobre algo específico en esta experiencia, aumentando la atención del miembro de la audiencia. En un espacio teatral es fácil que la información y la belleza te inunden desde la distancia, donde incluso las historias más escalofrantes o inquietantes pueden sentirse separadas de la propia experiencia.

En una época en la que comunicarse con la audiencia fuera del teatro es más fácil, las redes sociales, alojamiento web gratuito, costos de impresión económicos y software de código abierto, ayudan a conseguir cualquier tarea creativa que a uno se le ocurra. Todo esto significa que podemos abrir la experiencia teatral para que comience mucho antes de que el público recoja sus entradas. También podemos extender la experiencia más allá de la reverencia final, permitiendo que la audiencia regrese al mundo que ha creado con tanta destreza. En palabras del pintor mexicano Eloy Tarcisio:

El performance es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes. (Tarcisio, 2001 pág. 21)

Convertir tanto desde quien ejerce la performance hasta quien la observa, se tornaría en una forma muy videojugabilística de concebir la

escena actual, aportando todo lo que entrega el ecosistema móvil, como las apps, en una dinámica social parecida que no comprometa más allá de la ficción construida en ese momento. Nos ayudaría a entender que somos sujetos encarnados mientras participamos en nuestras experiencias de «realidad virtual». Pero también nos reencarnamos y ganamos un sentido de presencia y agencia en estos espacios virtuales a través de la interfaz y el avatar (Dovey y Kennedy, 2006). Se adoptaría una postura más de avatar donde el espectador, ya personalizado, se posiciona en el rol de «espectador activo» listo para recibir cualquier comando del entorno que habita en ese momento. Al visitar un mundo virtual, uno trata al avatar en ese mundo como un vehículo del yo, un automóvil que conduce su mente. Se entra, se miran a través de ojos virtuales y luego conduce haciendo que su cuerpo virtual se mueva. El avatar mediatiza el yo: se habita, se recibe toda la información sensorial sobre el mundo desde ese punto de vista (Castronova, 2003).

Las convenciones sobre cómo articulamos los valores artísticos y promovemos nuestro trabajo cultural, se están remodelando ante nuestros ojos, aunque gran parte de esta remodelación parece estar pasando desapercibida, o al menos no notada, incluso por aquellos que adoptan la nueva retórica en sí. En consecuencia, nuestra discusión se centrará en extraer los supuestos culturales que subyacen a las obras de teatro recientes relacionadas digitalmente y al emprendimiento teatral motivado digitalmente; después de todo, lo digital es un referente en constante multiplicación y en su mayoría imposible de precisar, con los significados y las concepciones culturales de los nuevos medios y la cultura *online* tan múltiple y esquiva. A lo que está respondiendo nuestra cultura teatral con respecto a lo digital es tan incierto como a lo que intenta responder. De hecho, bajo los auspicios de lo digital, el alcance de las preguntas que estamos haciendo sobre la cultura teatral y las artes escénicas ha alcanzado un nuevo orden de magnitud, y eso en sí mismo es digno de una reflexión más profunda, y que seguirá evolucionando con el pasar de los años.

## 10. OBRAS CITADAS

- BACON, PERRY (17 de marzo de 2021). Why Attacking «Cancel Culture» And «Woke» People is Becoming the GOP's New Political Strategy. *FiveThirtyEight*. Disponible en <https://53eig.ht/3K8Vmh4>.
- BROOKS, DAVID (25 de julio de 2017). How Cool Works in America Today. *The New York Times*. Disponible en <https://nyti.ms/3E9NLLg>.
- BIRINGER, JOHANNES (1991). *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- CASTRONOVA, EDWARD (2003). Theory of the Avatar. *CESIFO Working Paper*, 865. Disponible en <https://bit.ly/3y9hKzR>.
- CONNOR MARTIN, KATHERINE. (16 de junio de 2017). New words notes June 2017. *Oxford English Dictionary Blog*. Disponible en <https://bit.ly/3K7z3be>.
- DOVEY, JON y KENNEDY, HELEN W. (2006). *Game Cultures. Computer Games as New Media*. Maidenhead: Open University Press.
- ESSLIN, MARTIN (1977). *An Anatomy of the Theatre*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- GIANNACHI, GABRIELLA (2004). *Virtual Theatres. An Introduction*. Londres: Routledge.
- GRAU, OLIVER (2003). *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Massachusetts: MIT Press.
- JONES, K. (2017). Re-imagining Expectation for the Theatrical Event. En Josh Machamer (Ed.), *Immersive Theatre. Engaging the Audience* (págs. 77-90). Illinois: Common Ground.
- KELLEY, WILLIAM M. (20 de mayo de 1962). If You're Woke You Dig It; No mickey mouse can be expected to follow today's Negro idiom without a hip assist. If You're Woke You Dig It. *The New York Times* (pág. 45). Disponible en <https://nyti.ms/3K7AUGy>.
- MACHON, JOSEPHINE (2013). *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Londres: Palgrave Macmillan.
- PHELAN, PEGGY (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- ROMANO, AJA (9 de octubre de 2020). A history of «wokeness». *Vox*. Disponible en <https://bit.ly/3Z78jfB>.
- SAUNDERS REDDING, J. (marzo de 1943). A Negro Speaks for His People. *The Atlantic*. Disponible en <https://bit.ly/3xktdMb>.
- TARCISIO, ELOY (2001). *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*. Ciudad de México: Ex Teresa/INBA.

## 11. NOTAS

- 1 Para más información, consultar en su página web <https://www.cloudtheatre.com>.
- 2 Se pueden visualizar sus obras (previo pago) en la plataforma checa Dramox <https://www.dramox.cz/theatres/146-theatre-360-degrees>.
- 3 Para más consultas de sus espectáculos, visitar su página web <https://www.punchdrunk.com>.
- 4 Para consultas sobre futuras producciones, ingresar a <https://www.bum-bumtrain.com/get-involved/>.
- 5 Para revisar el catálogo de espectáculos, ingresar a <https://dreamthink-speak.com/productions>.
- 6 En palabras del equipo, su trabajo entrelaza actuaciones en directo con películas e instalaciones para crear viajes extraordinarios, ambiciosos en escala, visualmente estratificados y populares entre el público allá donde se representen. Las obras han tenido lugar en diversos contextos físicos y arquitectónicos, desde los antiguos grandes almacenes de la Cooperativa Brighton hasta un matadero subterráneo de Clerkenwell, pasando por una fábrica de papel en desuso de Moscú o el Old Treasury Building de Perth (Australia). Desde su creación en 1999, la empresa ha desempeñado un papel clave en la evolución de las obras «site-responsive» en el Reino Unido y otros países.
- 7 Unreal City es un proyecto experimental en curso. Desarrollado a través de una residencia en el National Theatre Immersive Storytelling Studio, el proyecto se presentó inicialmente en el Battersea Arts Centre de Londres en marzo de 2020, y luego se recreó para el Brighton Dome en enero de 2022. El proyecto seguirá desarrollándose durante los próximos tres años.



ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA TEATRAL VIDEO  
REGISTRADA: *AMIGA*, DE IRINA KOUBERSKAYA

*ANALYSIS OF RECORDED VIDEO THEATER PRACTICE: FRIEND,  
BY IRINA KOUBERSKAYA*

**Patricia González Almarcha**

Doctoranda ITEM-UCM

Profesora de Lengua castellana y literatura, IES Jorge Guillén,  
Alcorcón

([patukina@gmail.com](mailto:patukina@gmail.com))

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0192-6007>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.50.06  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** El artículo esboza un sistema de análisis de la práctica teatral en situaciones de reconstrucción. Se argumentan las repercusiones de la ausencia de interacción comunicativa en la recepción del espectador, especialmente a raíz del Corona virus y la crisis sanitaria mundial. Se parte de la conciencia de que los teatristas están en un mundo en cambio permanente que arrastra exigencias específicas para conocer lo que se hace de veras en los escenarios. Se muestran algunas posibilidades analíticas que se abren con el registro audiovisual del teatro, comparando los géneros cinematográfico y teatral, ampliando el contexto del quehacer investigador a diversos subgéneros audiovisuales híbridos como el tráiler o el *teaser* teatral.

Para el análisis del espectáculo video registrado *Amiga*, producción de Irina Kouberskaya en su *Compañía*, Tribueña, se procede primero en términos generales, explicando cómo se podría descomponer la práctica

en segmentos manejables y, a su vez, relevantes. Después, se analizan las actividades teatrales más típicas en la escenificación. Por último, se reflexiona sobre la utilidad preliminar de dichas exploraciones y los conocimientos resultantes de su aplicación. La realidad del registro fílmico estudiado demuestra que la aplicabilidad del vídeo como documentación de la praxis teatral está sujeta a múltiples variables intervinientes.

**Palabras clave:** teatro, grabación teatral, teatro digital, investigación teatral, compañía teatral Tribueña.

**Abstract:** The article outlines a system of analysis of the theater practice in situations of reconstruction. The repercussions of the absence of communicative interaction in the reception of the viewer are argued, especially as a result of the Corona virus and the global health crisis. It starts from the awareness that theater artists are in a constantly changing world that brings with it specific demands to know what is really done on stage. Some analytical possibilities that open up with the audiovisual record of the theater are shown, comparing the cinematographic and theatrical genres, expanding the context of the research work to various hybrid audiovisual subgenres such as the trailer or the theatrical teaser.

For the analysis of the video recorded stage show *Amiga*, produced by Irina Kouberskaya at her Theater Company, Tribueña, we first proceed in general terms, explaining how the practice could be broken down into manageable and, in turn, relevant segments. Afterwards, the most typical theatrical activities in the staging are analyzed. Finally, we reflect on the preliminary usefulness of these explorations and the knowledge resulting from their application. The reality of the film record studied shows that the applicability of video as documentation of theatrical praxis is subject to multiple intervening variables.

**Key words:** theater, theatrical recording, digital theater, theater research, Tribueña theater company.

**Sumario:** 1. Escenarios de crisis. 2. Puntos de partida. 3. Problemática principal en la elaboración de un registro audiovisual. 4. Diferencias entre teatro y cine. 5. Unidades de análisis de la práctica teatral escogida. 6. Análisis preliminar de la praxis teatral de *Amiga* (2020). 7. Conclusión tentativa y líneas futuras de trabajo. 8. Obras citadas. 9. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA es licenciada en Filología Eslava por la UCM (2002). Becaria FPU por la UCM (2004-2007), con estancias de investigación en las universidades de París Sorbonne IV, Helsinki y Ohio State. Profesora de E/LE en el Departamento de Español y portugués de Ohio State University (2007-2010) Doctora en Filología Eslava por la Universidad Complutense de Madrid (2010). Máster en Lingüística aplicada a la enseñanza de E/LE (2012). Máster en Traducción por la UVIC (2014). Profesora de Lengua Castellana y Literatura para la CAM (2016-actualidad). Máster en Estudios avanzados de Teatro por la UVIC (2018). Doctoranda en Estudios Teatrales por la UCM-ITEM (en curso).

## I. ESCENARIOS DE CRISIS

Al estudiar debates, reflexiones, manifiestos, representaciones transmitidas y comentarios en línea datados en la etapa de confinamiento domiciliario (Teatro Filosófico - Bitez Teatar, Hau 3000, Triakontameron, Schauspielhaus Journal, medialab Sciences-Po, # kulturajenár, citados por Koubová 2020, pág. 4) se tiene la impresión de que la comunidad teatral comprendía la situación acaecida y apoyaba metamorfosis social. Además, el examen experimental de posibilidades que se abrían también se aplicaba a sí mismo. En una coyuntura liminal, como muestran Víctor Turner (1982), Arnold van Gennep (citado por Abeliovich 2018) y, en un sentido más amplio, Erika Fisher-Lichte (2008), no pueden zanjarse los futuribles, sino que nos aventuramos a través de las (im)posibilidades. Según Koubová (2020, pág. 4), se nos priva del orden anterior sin garantizar si lograremos el alternativo ni cuándo lo haremos. Nuestras actitudes físicas, emocionales, sociales y cognitivas determinan hacia dónde nos arroja esta situación límite, ya sea hacia otra forma de habitabilidad o a un adormecimiento de la vida. En lugar de una distancia lúdica sesgada de la experiencia teatral ordinaria, actualmente estamos expuestos a un teatro masivo, en el que cambian las conexiones neuronales, los canales de comunicación, la comprensión de la subjetividad, la política de los cuerpos físicos y las interacciones.

Durante la pandemia, y como reflexionan varios autores (Josef Herman, Petr Pola, Petra Zachatá, Kateřina Kykalová, Marcela Magdová y Kateřina Rathouská, 2022), el teatro se ha visto obligado a trasladarse al espacio *online*. Los llamados *streams* se han convertido en la expresión más típica de dicha espacialidad. Este tipo de manifestación se puede tomar como vía para contextualizar en un marco representacional el tan cuestionado fenómeno del teatro grabado, analizar sus diversas formas y discutir su posible influencia en la producción teatral actual y futura. Sin embargo, hay que considerar igualmente que el teatro es teatro cuando se proyecta, plasma o refleja del modo que sea. Esta reflexión, sea como iluminación de la propia esencia teatral, sea como (auto)reflexividad, resulta tan importante como la posibilidad de participación, de interacción, de la que se viene hablando en las esferas de la teatrología desde hace largo tiempo. La condición básica radica en que el teatro se vuelva capaz de crear una situación de encuadre que permita salir del curso cotidiano de los

acontecimientos, que invite al juego. Si lo logra, entonces no importa que la actuación tenga lugar en formato digital o en cualquier lugar físico o virtual. Se puede opinar, entonces, que el teatro probablemente no desaparecerá mientras siga siendo capaz de aventurarse con audacia en todas las direcciones que le ofrece el mundo contemporáneo, como pueden ser las propuestas del teatro digital de CloudTheatre (2022) o de la compañía ucraniana Theater 360° (2023), los planteamientos de teatro inmersivo de la inglesa Punchdrunk (Machon, 2013) o de convivialidad secreta de la canadiense You Me Bum Bum Train (Hitchins, 2015). Si puede reflejar todas estas tendencias y si atrae a la audiencia al mundo de la representación, a esa situación de asignación del significado en el momento de la creación, el teatro no se extinguirá, según juzgan algunos de sus públicos activos en redes sociales. Aunque se asumiera que la mitad de los teatros madrileños desaparecieran (incluso el propio Tribueño), quizás no cambiaría nada sobre el teatro en sí. No en vano, Masura (2020), asegura que los precursores más significativos del teatro digital se hallan en las obras de principios del siglo XX. Es en las ideas de artistas como Edward Gordon Craig, Erwin Piscator (y en un grado limitado Bertolt Brecht en su trabajo con el teatro épico), Josef Svoboda y los movimientos Bauhaus y Futuristas donde podemos ver las conexiones más fuertes entre el uso actual de medios digitales y actores en vivo, es decir, en lo que antes consistía en el uso teatral experimental de actores no humanos, las tecnologías de transmisión y las proyecciones fílmicas. Esta idea refuerza la continuidad del teatro como género *per se*.

El tema, por todo ello, no es el teatro en pandemia, sino el *teatro pandemia*, un cambio en la performatividad de nuestras vidas. Es hora de un tipo de investigación artística que trata de encontrar nuevas tendencias para existir. Prueba inéditas formas de existencia en las redes sociales, examina la topología de la distancia física y la proximidad de los medios, los formatos de las reuniones por Meet, el significado de la duratividad («Los creadores necesitan cuarentenas silenciosas periódicas para no agotarse» sostiene Ivan Buraj en # kulturajenárod, citado por Koubová 2020, pág. 4) y los cortes e interrupciones. Y continúa la negociación de ese mundo común. Ahora mismo utilizamos la vivencia teatral como una experiencia vivida que involucra la imaginación y la creatividad artísticas en la comprensión de este universo, trabajando con la

ambivalencia y buscando cómo existir de otra manera, por ejemplo, con una máscara imaginativa.

Hasta cierto punto, el teatro se torna un medio como cualquier otro. Sabemos cómo la digitalización y la existencia de Internet han afectado a las publicaciones periódicas impresas. Nadie tiene idea todavía de cómo influirá en lo que hoy conocemos como teatro tradicional. Más allá de desaparecer, podría volverse incluso aún más exclusivista de lo que es ahora. Y el mainstream realmente podría mudarse a otro sitio. Todo ello porque, no en vano, esa tendencia a huir a un mundo propio, en este caso virtual, a realidades artificiales privadas, trasciende, en opiniones múltiples (Brungot Svíteková 2020, pág. 5), la coyuntura de la pandemia, aunque también se yergue como una cierta suerte de aislamiento. Incluso antes del Covid 19, se han ensayado diversos proyectos para la audiencia que de repente han resultado ser muy útiles durante la pandemia, porque suponía una forma de teatro higiénicamente segura: así, el teatro callejero o el teatro telefónico, donde ni siquiera se entra en contacto con el actor, por lo que el riesgo de infección es mínimo. ¿Pero sigue siendo teatro? ¿Dónde queda la reunión o convivio (Dubatti 2015)<sup>1</sup>? No solo con el actor, sino también con otros espectadores.

## 2. PUNTOS DE PARTIDA

En este artículo me ocuparé de un tipo de teatro filmado muy específico: el registro de la representación con fines puramente archivísticos. Según Lazorčáková,

La grabación creada solo con fines de documentación es relativamente la más simple desde un punto de vista cinematográfico: generalmente se crea filmando con una cámara estática desde la posición del espectador, alternando tomas del semi-todo con un primer plano del detalle. Hoy en día, es común que los teatros creen un registro de actuación de este tipo, como una fuente secundaria que puede capturar la forma de un artefacto teatral en su manera auténtica. (2002, págs. 89-100)

Este tipo de filmación es la que empleamos especialmente para la grabación clásica de actuaciones. La actuación está en progreso, la cámara está ubicada en algún lugar del auditorio. Registra lo que está

pasando. No tiene absolutamente ningún efecto en la representación. El camarógrafo sólo encuadra el espacio en el que se desarrolla la parte de la historia que, según él, es importante para el espectador. Sea una grabación con una sola cámara o sea con más cámaras, aplica el mismo principio. Ahora bien, con varias cámaras se agrega el corte resultante, que se crea en la postproducción. Aquí el director tiene la opción de elegir retroactivamente cuál de los camarógrafos ha logrado captar mejor la esencia de lo que está sucediendo en el escenario o capturar mejor la esencia de la historia que se desarrolla. Sin embargo, el método y el procesamiento fílmicos son muy individuales y dependen principalmente del propósito para el cual los teatros llevan a cabo o encargan la grabación. En otras palabras, ¿a qué propósitos servirá en última instancia y qué requisitos debe cumplir el todo?

De lo anterior se infiere que, por supuesto, hay muchas formas de grabar una representación teatral. Pero si estamos filmando una representación teatral, en ambos casos (ya sea con vistas a una película o con perspectiva teatral) debe haber algún tipo de compromiso. La cuestión más importante continúa siendo la elección adecuada de los medios para grabar una escenificación o interpretación determinada. Es importante abordar esta tarea separadamente. Estudiar el montaje teatral en detalle. La comunicación con el director de teatro también resulta crucial. La grabación de la obra de teatro, en este sentido e idealmente, debería estar parcialmente dirigida por él. O al menos habría de pasar su aprobación, ya que en realidad la filmación se convierte en una especie de cita acerca de su trabajo. El efecto de una grabación teatral no debe ambicionar convertirse en una copia de la representación, sino que ha de sustentar la idea dada de la escenificación, es decir, preservar las cualidades de la representación teatral y enfatizar lo que se pueda capturar en la grabación. Definitivamente no debería transmitir un mensaje completamente diferente al de la escenificación en sí. Si esto llegase a ocurrir, la grabación teatral deja de cumplir su función y muta en un tratamiento independiente del tema de partida, lo que supone una especie de variación de una obra teatral, pero no su registro.

Lazorčáková (2002, págs. 89-100) explica que los métodos utilizados para grabar una representación teatral son muy similares en forma, pero cada uno se crea principalmente para un propósito diferente. Se contemplan, según los fines para que se acometan, diversas clases de filmación de una representación. Los registros de rendimiento para

finés puramente archivísticos están destinados principalmente a la preservación, de donde se deduce que los teatros los emplean, o bien para sus propios archivos (como es el caso del Teatro Tribueño), o bien para otros archivos, como los del Centro de Documentación Teatral. Con frecuencia son las propias compañías teatrales las que crean estos registros. Muy a menudo se trata de grabaciones clásicas de una sola cámara sin cambiar el tamaño predeterminado de la imagen, sin ningún tipo de intervención editorial o de producción. Constituyen un material excelente para la presentación (en festivales), pero también para la interpretación artística del propio teatro (ya sea reflexión retrospectiva de la representación o refundición de un papel, etc.). Estas grabaciones de una sola cámara también se denominan técnicas. Por su parte, la grabación de cine y televisión tiene una función completamente diferente, ya que no solo se utiliza para las necesidades internas del teatro, sino que está destinada a un público más amplio, de ahí que su objetivo consista en registrar la actuación de tal manera que todavía contenga el carácter de la escenificación dada, pero que también cumpla con las expectativas y requisitos del espectador y televidente estándar. En última instancia, un documental de cine o televisión funciona más libremente con una representación teatral, puesto que la actuación en sí se inserta solo fragmentariamente, en partes, por lo que no constituye una grabación de la representación teatral en sí, sino del desarrollo de todo el montaje. Se aspira a plasmar el proceso de creación de una obra teatral. Con todo, el documental está más cercano a una producción sobre todo porque afecta al sistema de trabajo con la trama, los actores, la creación del ambiente y el tono resultante de la producción. En realidad, es lo más próximo a capturar la esencia de lo que la representación teatral pretende transmitir. Sin embargo, el director principal de este formato ya no es un director de teatro, sino de documentales.

En todo caso, un requisito importante para grabar una escenificación es el dominio de los procedimientos básicos del cine. Sin embargo, no hay lugar para un esfuerzo exagerado por utilizar todas las posibilidades del medio cinematográfico. Eso se trata de hacer en el rodaje de una película. En el caso de una grabación de teatro, cuanto más simple y fácil sea obtenerla y así preservar la autenticidad de la obra, mejor. En consonancia con Ptáček (2002, pág. 76), la mejor manera de crear una grabación audiovisual de una representación teatral es: «usar procedimientos fílmicos invisibles». Esta «invisibilidad» no consiste tanto

en la minimización de los medios técnicos (una cámara fija, un mínimo de montaje), como sí en su efecto uniforme, de modo que el espectador pueda adaptar constantemente su percepción a ellos. Es decir, en un oficio dominado profesionalmente, el autor de la grabación debe darse cuenta de que acaba de convertirse en miembro del equipo creativo que prepara la escenificación. No es un autor original. Es uno más del grupo de personas que participan en la producción, como el escenógrafo o el actor. Transmite la idea que se supone traslada la obra de teatro. Depende del director teatral (o equipo escénico) el grado de libertad que se le dé al creador de la grabación audiovisual, como también determinar si se desea crear una entidad específica completamente nueva que procesará la idea de la representación teatral libremente, o se quiere preservar la producción tal como fue concebida para el escenario.

### 3. PROBLEMÁTICA PRINCIPAL EN LA ELABORACIÓN DE UN REGISTRO AUDIOVISUAL

El ya mencionado Ptáček (2002, pág.70) señala que «la diferencia en los estilos de ambas formas de arte, cine y teatro, entre otras cosas, proviene de diferentes sistemas semióticos, que también condicionan la diferente forma de discurso narrativo». Sin embargo, el discurso en sí no tiene por qué ser un problema: al contrario, también puede tornarse una especialización o revitalización. A simple vista, podemos tener fácilmente la impresión de que una grabación cinematográfica o de vídeo, con su «audiovisualidad», con la capacidad de captar en el tiempo el transcurso de una representación teatral y, a la vez, con la posibilidad de transmitir valores estéticos, es tan perfecta, que puede ser evaluada a través de los ojos de un historiador (o crítico) de teatro como la representación misma. Esta ilusión puede surgir igualmente en el teatrólogo, que, por lo demás, sabe muy bien que no está presente en una representación teatral «real». Se olvida simplemente de que la cámara, en el trabajo con el detalle del rostro, la mano, la salida, el *atrezzo* o el vestuario, y el director fílmico con la utilización del montaje cinematográfico, crean una realidad artística diferente con valores estéticos diversos. El espectador y/o investigador que ve o visiona una grabación audiovisual de una representación teatral no tiene la oportunidad de percibir el espacio escénico como un todo.

De acuerdo con Bordwell y Thompson (2007, pág. 19),

La cinematografía ofrecía una forma más barata y fácil de brindar entretenimiento a las masas. Los cineastas filmaban una representación teatral que luego podía mostrarse a audiencias de todo el mundo. Los libros de viajes traían imágenes en movimiento de paisajes distantes directamente a la ciudad natal del espectador. Las películas se convertían en la forma de arte visual más popular de finales de la era victoriana.

En tal sentido, el cine se conforma como un medio que ofrece al espectador una ilusión mucho más fuerte del espacio y del mundo de la historia que el teatro. En un intento de imitar o remodelar la realidad según su visión, el cineasta vuelve a utilizar obras con la realidad, que deben ser más o menos cercanas. El teatro utiliza signos, símbolos, abreviaturas y diversos grados de estilización para comunicar el contenido. Las convenciones de percepción de la audiencia frente al escenario y frente a la pantalla son completamente diferentes.

Las grabaciones teatrales ofrecen la oportunidad de darse cuenta vívidamente de la diferencia entre los medios. Si la representación se filma directamente en la sala teatral, es difícil que el espectador no empiece a percibir de fondo los suelos de parquet desconchados, las cortinas gastadas, el vestuario de los actores usado durante generaciones, etc. En el caso de utilizar el medio fílmico, el punto de vista cambia y las condiciones que normalmente no son percibidas por el espectador del teatro pueden llegar a ser muy perturbadoras. Otra desventaja en la grabación en un teatro reside en las condiciones de iluminación. El texto y las acotaciones nos informan de que un fragmento de la historia que estamos viendo tiene lugar en la gélida y nevada Rusia o en un tren que la atraviesa y la refleja. Al mismo tiempo, el plano está, como es habitual en el teatro, inmerso en la oscuridad. En el teatro, esta convención es completamente natural y aceptable para el público. En el caso del medio fílmico, esta imagen no funcionaría del mismo modo, porque podría parecer involuntariamente cómica o incitar a que el espectador sienta que «algo anda mal» sin darse cuenta de lo que causa esa impresión: la veledura, la ausencia lumínica. A juzgar por los resultados de su trabajo, los autores de registros teatrales suelen ser conscientes de este hecho, especialmente en las grabaciones promocionales (tráiler o *teaser*). En esta situación, aunque la producción de vídeos se limita principalmente

al entorno del escenario, una gran parte de los creadores y contratistas también se preocupan por un enfoque más creativo y por aportar ideas sobre cómo trabajar con el espacio.

No en vano, un espacio de teatro tridimensional con una dimensión sobrehumana se aplana en una imagen bidimensional reducida: por ejemplo, la pantalla puede ser solo en blanco y negro, etc., puede haber simplemente una cámara de video o disponerse de una cámara de cine como intermediario. Todo ello convierte el lenguaje teatral en lenguaje cinematográfico. Distorsiona por completo la experiencia del público en un auditorio teatral. Al proyectar una grabación, no somos parte de ella, solo somos observadores. Sin mencionar que durante el registro de la proyección podemos convertirnos en parte de una audiencia de cine en vivo, incluso podemos compartir ideas y experiencias inmediatas de la proyección. El efecto aquí se vuelve similar a cuando registramos una grabación audiovisual de una actuación cinematográfica en una sala de cine. Esta grabación tendría valor principalmente como registro de la reacción de la audiencia, la distorsión de la grabación de la producción cinematográfica en comparación con el original de la película probablemente encontraría expresión solo en la calidad técnica reducida de la grabación cinematográfica. Incluso mientras viéramos este metraje, volveríamos a crear una nueva audiencia cinematográfica real, de carne y hueso «auténtica» en el sentido de lo convivencial y como afirma Štefanides (2022).

Si nos centramos en los vídeos promocionales del Teatro Tribueño con efectos de investigación y como vía de preservación de las representaciones teatrales, se observa que el enfoque más simple y más practicado al crear un tráiler es editar las escenas de una producción<sup>2</sup>. Esta forma coincide con el avance de la película. Se pueden usar escenas del metraje, si están disponibles, o se filman algunas escenas directamente con el propósito del tráiler. Otra opción es filmar en el escenario con efectos de spot. Significa que se utiliza el espacio, los actores y muchas veces el vestuario, pero el autor del video adapta la acción o la imagen al punto de vista de la cámara. Implica un trabajo más minucioso con el espacio y el encuadre de los planos; sin embargo, parecen imaginativos y más atractivos para el espectador en el tráiler resultante. Algunos cineastas, de acuerdo con los creadores de la producción, sitúan la trama del tráiler en un entorno completamente diferente. Este concepto corresponde a la noción de *teaser*.<sup>3</sup> Como se puede apreciar, hay una línea muy

delgada entre los términos *tráiler* y *teaser*. En general, se entiende por *teaser* un spot publicitario, que tiene como objetivo atraer al espectador hacia una película o teatro, sin limitarse a mostrar únicamente extractos de la trama del producto promocionado. El tráiler, por su parte, utiliza material que luego se incluye en la película.

Ya se trate de grabaciones completas, ya estemos ante subgéneros audiovisuales híbridos, los métodos de grabación de cine y televisión a menudo funcionan con medios puramente cinematográficos. Por eso utilizan un lenguaje cinematográfico. Este es el sistema de trabajo con material fílmico, en el que también trabajamos con la percepción del espectador. Cuantos más medios puramente fílmicos utilicemos, más diferirá la grabación de la forma teatral. El cambio de la forma de teatro a vídeo registro debería consultarse con el director escénico. En cualquier caso, ha de grabarse la representación al menos con su conocimiento. Porque el resultado se manifiesta como un registro de una obra teatral concreta dirigida por un director de teatro específico. En el caso de que el montaje se rehaga por completo, ya no se tratará de una grabación de la misma obra, sino de una producción cinematográfica que se ha creado únicamente a partir de los motivos de la representación dada. El *input* y la contribución del director teatral se minimizan repentinamente. Si se considera al director de la producción vídeo registrada como un director real, permitimos que la forma teatral de partida haya sido remodelada por completo, si bien ya es una obra de arte única, firmada por el director fílmico y no escénico.

#### 4. DIFERENCIAS INICIALES ENTRE TEATRO Y CINE

Se pregunta el investigador checo Roubal (2002, pág. 10): «¿Pero el cine, la televisión o el vídeo –del que hablamos en relación a una representación teatral– no son en realidad el medio más cercano al teatro? Entonces, ¿no es en realidad una relación más natural en este caso?» La diferencia entre teatro y cine es muy llamativa. Y ello a pesar de que ambos medios trabajan con un componente visual y sonoro (si hablamos de un cine sonoro, que ha sido bastante habitual durante muchas décadas). Sin embargo, cada uno de estos medios es completamente diferente. Sostiene el cineasta ruso Tarkovskij (2005, pág. 172) que «el arte existe únicamente para arreglar el mundo».

Si queremos pensar en el uso práctico de las representaciones teatrales grabadas, es importante darse cuenta de cuántos investigadores se sirven del video registro o del tráiler y del *teaser* en sus investigaciones sobre espectacularidad. Para un cinéfilo, el tráiler se vuelve uno de los criterios principales a la hora de tomar una decisión sobre el visionado, mientras que este hábito aún no se ha asentado con el tráiler teatral para el análisis espectacular. En el caso de un vídeo registro teatral, por lo tanto, no conlleva una ventaja diferencial suponer automáticamente que esta suerte de promoción de la obra de teatro tiene la misma función que un tráiler de una película (que por ahora dista de ostentarla), sino pensar en otras posibilidades de su uso. El vídeo registro promocional tiene la capacidad de agregar información que no aparecerá en la obra de teatro. Pueden ser diarios, ejemplos de detrás de la escena del teatro o ensayos de una representación específica, pero asimismo son capaces de conformar una expansión temática. En la obra teatral analizada, *Amiga*, el *teaser* muestra el amor y la pasión en el mundo de las escritoras. En realidad, cumple la función de una especie de programa, a partir del cual el espectador y/o investigador aprende por qué los creadores tratan el tema, cuál es su opinión y concepto. El espectador y/o investigador es llevado a considerar que el amor lésbico no representa una mera cuestión de historia fabular, sino de la realidad cotidiana, y puede entonces estar más abierto a esta interpretación de la autora del montaje (en este caso, Irina Kouberskaya) durante (o después) de ver la producción.

Así las cosas y en línea con Harapátová (2012, pág. 25), el arte se desliza lentamente hacia abajo desde el pedestal de la intocabilidad más cerca de la vida ordinaria. A la gente común. Intenta penetrar en la vida cotidiana tanto como sea posible. Y es precisamente por eso que el arte deja de ser categorizado. El todo es esencial. Bellas artes, moda, música, video, cine, instalación, teatro, proyección: todas estas ramas artísticas se entrelazan y complementan entre sí. Si realmente quieren impresionar al espectador y sacarlo de lo mundano y «calculado» de los tiempos actuales, deben ser llamativos y atacar todos los sentidos del espectador. Ahora. Desarmarlo por completo. Atraparlo por sorpresa. No dejarle dudar.

Eisenstein (citado por Grossman 1991, pág. 234) argumentó que los medios teatrales modernos deben crearse en función de la necesidad de guiar y educar al espectador. Sin embargo, la atracción está «oculta» en toda obra de teatro. En un drama psicológico, trabaja indirectamente,

dentro de la historia, en una actuación normalmente dirigida, los puntos destacados y los énfasis, las introducciones efectivas o las conexiones son atracciones veladas». De cualquier modo y según el propio Eisenstein (*ibid.*), la atracción como método debe liberarse y convertirse en un elemento independiente y primario de la creación. El papel del director no está en «revelar las intenciones del autor» o en «la verdadera imagen de la época», sino solo en crear atracciones y sistemas de atracción ideológicamente efectivos. Concluye Eisenstein (citado por Grossman 1991, pág. 234) que «La relación directa de todos los componentes con la intención de la obra es la más importante y debe estar subordinada al requisito de la lógica, la trama y la plausibilidad psicológica o la piedad literaria». No en vano, en sus inicios el cine también influyó en el desarrollo del teatro. Directores de cine rusos como Eisenstein, Pudovkin y otros «editores» rusos trabajaron con el montaje. Al juntar «correctamente» las tomas, crearon significados completamente nuevos. Como afirma Grossman (1991, pág. 234), muchos directores de teatro como Meyerhold o Piscator se inspiraron en su enfoque. Cada uno a su manera única. En definitiva, los caminos del cine y el teatro no se separaron por completo y para siempre. La película se aislará como entidad separada. Sin embargo, todavía «cooperará» con el teatro. Por ejemplo, en forma de videoproyecciones de representaciones teatrales. Hacia el espectáculo total.

En relación con el párrafo previo, apostilla Harapátová (2012, pág. 25) que por eso urge tanto involucrar todos los sentidos del espectador en el proceso. Insiste en que no vale la pena compartimentar el arte en departamentos estancos. Separar el teatro del cine o de otras formas de arte. El teatro se ha convertido en una parte natural de todas las demás formas artísticas del arte y, al mismo tiempo, todas las demás artes pueden servir al teatro. No se necesita un análisis extenso, ya que esta forma de creación sigue siendo un proceso muy individual y vivo que se desarrolla todos los días. Cada uno de los artistas tiene un enfoque completamente diferente. Una perspectiva única sobre las posibilidades de creación e implementación. El período de las tendencias artísticas de principios del siglo XX ha quedado atrás. Hoy en día, ya no es posible describir claramente los detalles de una dirección artística.

## 5. UNIDADES DE ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA TEATRAL ESCOGIDA

Aunque el cine y el teatro estén muy cerca el uno del otro, los problemas fundamentales de la realización de grabaciones audiovisuales podrían considerarse factores que resultan de varias diferencias entre las capacidades de imagen de estos medios. Están:

1. La diferencia del trabajo con el actor: Durante mucho tiempo se ha considerado al actor la parte más importante de toda la obra teatral. Lleva y transmite los significados. El resultado descansa sobre sus hombros y determina si el espectador cree en los personajes y sus acciones. cuando ya existe la forma teatral y la producción está lista para el escenario, a menudo es un problema adaptar el papel a las necesidades de la cámara de cine.
2. La diferencia del trabajo con el espacio: «Las posibilidades y limitantes de la interpretación de una obra teatral por parte del medio fílmico se basan en la mayoría de los casos en el hecho de la ruptura de la especificidad teatral, a partir de la unidad de lugar y tiempo y la creación de una obra teatral con el lugar y momento de su recepción... Cuando la cámara decide capturar sólo una parte de la escena dada, lógicamente se agotan otros significados y percepciones posibles.
3. La diferencia del trabajo con el tiempo: El teatro funciona principalmente con tiempo real. Lo que sucede en el escenario está sucediendo realmente. Ahora en este momento y por el tiempo que en realidad está pasando. La película no puede dividirse y dividirse en contradicción con su naturaleza temporal, no puede liberarse del paso del tiempo. La imagen se convierte en una verdadera materia cinematográfica bajo la condición de que no sólo transcurra en el tiempo, sino que el tiempo fluya en ella, en cada uno de sus planos.
4. La imposibilidad de mantener la autenticidad y el contacto de una representación teatral: El teatro es una forma tan específica que contiene tantos componentes simultáneamente no registrables e irrepitibles que se convierte en una especie de producto de consumo, que existe solo durante la duración del montaje dado. Es irreversible Lo que sucede una vez en el escenario nunca vuelve a suceder en su totalidad. Las circunstancias dadas, los detalles, la

percepción de sus espectadores, nada de esto se repetirá. Nunca es posible restablecer el sentimiento subjetivo y la percepción de la obra en ninguno de los espectadores. «... una obra cinematográfica no puede ser inherentemente contacto: la presencia o ausencia de contacto es el criterio básico para distinguir entre cinematografía y teatro», como indica Pavlovský (1999, pág. 56).

## 6. ANÁLISIS PRELIMINAR DE LA GRABACIÓN DE LA PRAXIS TEATRAL DE *AMIGA* (2020)

El ejemplo de grabación que expongo en este trabajo constituye solo una pequeña prueba e ilustración del hecho de que cada tema y procesamiento de la forma teatral requiere un enfoque completamente diferente para la realización de una grabación audiovisual. Por supuesto, hay muchas opciones y se irán agregando más y más, a medida que se desarrolle la tecnología. Además, cada creador abordará el trabajo de manera un poco diferente. Mi objetivo no descansa en determinar un modelo preciso, claro e inquebrantable de cómo filmar o analizar la filmación de una representación teatral. Solo pretendo rescatar algunas conclusiones a las que he llegado en base al análisis preliminar de la grabación audiovisual del espectáculo *Amiga* que me brinda generosamente la propia compañía teatral, Tribueña. Esta grabación tiene como meta principal preservar su teatralidad: se trata de la grabación de una representación teatral, en absoluto aspira a convertirse en una producción cinematográfico teatral *per se*. No obstante, por instantes se sitúa en la frontera entre grabación y producción teatral, ya que cumple los «requisitos» para considerarse una grabación de la actuación en aras de la teatralidad, a la vez que, gracias a los retoques cinematográficos, puede igualmente considerarse entre las producciones televisivas o cinematográficas de obras de teatro más amateurs.

La prosa poética de las cartas que se intercambian la crítica teatral Sofía Parnok y la poeta vanguardista Marina Tsvetaieva en *Amiga*, una dramaturgia y puesta en escena de Irina Kouberskaya, se puede considerar probablemente el texto más sugerente de los firmados por la escenógrafa. La poeta desesperada y rota se hunde en las profundidades de su propia desesperanza y autocompasión. Culpa y exculpa de ello a su marido, el también poeta, Serguei Efron. Encarna su lucha interior

mientras una persona viva aplaca y cimenta ese conflicto. Sólo abre los ojos a partir de la relación lésbica con Parnok. De nuevo, trata de encontrar su espíritu y reconciliarse con él. Escapar del frío y cruel mundo circundante. Incluso delante de todo y de todos. Las cartas en las que se basa la adaptación dramática de Kouberskaya las recobra la directora cuando, accidentalmente encuentra en una tienda rusa en Madrid un opúsculo de Parnok, figura menos conocida que Tsvetaieva, cuya trágica muerte por suicidio ante la persecución del régimen soviético marca su recepción posterior sin duda. La grabación fílmica es realizada por los técnicos del teatro Tribueño. Juntos trasladan esta producción a los espacios escénicos de dFeria – Feria de Teatro de San Sebastián 2020 y de la V Muestra de artes escénicas Surge Madrid 2018.

En lo tocante a las especificidades de este registro audiovisual, la obra de teatro es un drama que se compone originalmente para el Teatro Tribueño, es decir, un viejo salón de ferretería con techumbre alta y balconada, que se corresponde con el texto y su concepto dramático, pero que resulta por momentos inapropiado para filmar con una cámara de video. Principalmente porque se vuelve algo laberíntico. A veces es imposible manipular la cámara en este espacio, y la iluminación debe captar ciertos juegos (como espejos que reflejen la luz y velas)<sup>4</sup>. La luz en la película decrece para ciertas escenas. Todo ello porque la iluminación teatral se vuelve insuficiente a las necesidades de la cámara.

Por eso, cuando la producción teatral se traslada a espacios completamente diferentes que, sin embargo, debían evocar la misma sensación de recoveco y desnudez que el entorno original, puede ganar en espacio y libertad, de modo que la directora teatral encuentra muchas más oportunidades de trabajar los elementos escénicos: dos sillas articuladas en blanco y negro, una maleta vieja teñida de blanco. Claroscuros. El director de la grabación transforma la escena de la producción teatral enfocándose en las acciones de las actrices (especialmente sus movimientos en el espacio), etc. Realiza toda la producción solo «sobre la base de los motivos» de la forma teatral original. Entre otras cosas, también opta por toques puramente cinematográficos (como se infiere de los tráilers o *teasers* del espectáculo en análisis)<sup>5</sup>.

Si nos referimos a la modalidad de aplicación del registro, la grabación se realiza en forma de producción televisiva basada en una representación teatral con el mayor esfuerzo posible por preservar el propio formato teatral utilizando técnicas cinematográficas.

En lo alusivo a las opciones técnicas, las posibilidades técnicas de este rodaje parecen mínimas: un solo día de rodaje, una cámara, un camarógrafo, una directora, un mínimo de actores, sin apenas utilería, con la necesidad de trasladar la actuación por un espacio a veces totalmente inadecuado para las necesidades de la cámara. La producción se rediseña completamente al ser trasladada a otro espacio, más iluminado. Podemos registrar paseos de cámara, movernos de un entorno a otro con la edición fílmica, con composiciones de imágenes distintas<sup>6</sup>.

La situación de la producción no es del todo favorable, con un presupuesto mínimo, un día de rodaje, y la experiencia técnica mínima: una cámara, un camarógrafo.

El aporte artístico del director de grabación se nota en que la actuación se rediseña parcialmente por el director de grabación para valorar las posibilidades de nuevos espacios y de la cámara, cuando la representación sale en gira, por ejemplo.

Si se habla del discurso específico de cine, la grabación se realiza con una cámara. Se acompaña, en ocasiones, de un paseo. Por lo tanto, se filma la actuación repetidas veces para procesar el corte final. Luego se crea el montaje resultante a partir de estas grabaciones, lo que habla de cuán perfectamente «sincronizados» tenían que estar la actuación y el trabajo de cámara.

Se pone gran énfasis en las composiciones pictóricas. La cámara trata de apoyar las divisiones de los personajes principales, que se transforman en varios personajes al mismo tiempo. Son narradoras, protagonistas, pero también varios personajes dentro de sí mismas, como el propio esposo de Tsvetaieva y su hijo. Ciertamente no hay escasez de agentes alienantes.

La historia no es nada complicada, pero el principal problema es la «superposición» de los personajes. Otras varias «voces internas» se entrelazan con el personaje principal, por lo que el director no solo muestra una historia lineal, sino sobre todo los niveles individuales de la historia.

La cámara trata de captar los cambios psicológicos del personaje principal<sup>7</sup>. Para ello utiliza medios «alienantes» (ajenos al teatro, en principio). A través de la forma de rodar, apoya la división de cada uno de los personajes en el subconsciente. Cambios en los puntos de vista, tamaños de planos, ángulos de cámara, enfoques y salidas hacia o desde el personaje. Intenta capturar la historia de visiones auténticas cargadas psicológicamente a Tsvetaieva o «partes de ella», pero al mismo tiempo,

forman una especie de marco para todo el drama. Todas las partes del subconsciente se integran en el personaje de la propia Marina, que también evoluciona según la trama. En el momento en que un nuevo elemento entra en su mundo, es decir, otro personaje, Parnok (que está presente físicamente desde el comienzo de la historia, pero no se expone realmente hasta algún tiempo después), se produce un cambio en la propia Marina, que obliga a que se perciba a sí misma y al entorno de una manera diferente (en este momento, también queda expuesta otra parte de la sala, una especie de «cuarta pared», que no hemos tenido oportunidad de ver hasta ahora, y tal vez no haya visto incluso ni la propia Tsvetaieva). En este punto, la historia se ve desde un ángulo completamente diferente, al igual que los personajes y el entorno. Al representar a los propios personajes, se intenta capturar el contexto de toda la historia y mostrarla desde el punto de vista de un observador externo. Hay muchos de estos cambios en la producción escénica. Ninguna perspectiva es la correcta. La historia se muestra desde todos los puntos de vista posibles.

En el ámbito del trabajo con las actrices, se puede observar que éstas no adaptan sus actuaciones a las necesidades del método de filmación. La actuación es muy sensible y personal, con gestos minimalistas y maximalistas. También hay una suerte de comunicación involuntaria con la cámara.

Si se atiende al trabajo con el espacio, la actuación se traslada desde un entorno completamente diferente como el de los interiores domésticos y bohemios. La mayor contribución a la filmación es probablemente el comienzo de la grabación, que está rodado en forma de tomas cinematográficas de estos entornos. Construye una especie de marco cinematográfico alrededor de toda la actuación, que todavía conserva su carácter teatral (al menos en la primera parte de la filmación).

En la segunda parte, nos movemos con total libertad a un entorno diferente, la estepa rusa nevada. La composición de imágenes de varias capas se usa mucho más aquí: varios planos e iluminación más propia del cine, así como trabajo de las actrices con la cámara y la cámara con las actrices. Ahora Tsvetaieva se encuentra cara a cara con la muerte de un estado matrimonial. Estas escenas se sienten muy funcionales y agregan vivacidad a toda la filmación.

Al incorporar el vídeo, ya se trate de tomas, iluminación o composición de imágenes, todos estos elementos completamente cinematográficos

enfatan mucho la actuación de los personajes. La historia fluye, las actrices son excelentes, la atmósfera complementa sus actuaciones.

En esta parte, la producción adquiere un carácter algo más cinematográfico per se, con la bohemia nocturna y los bailes y cánticos eslavos, lo que beneficia mucho a la grabación. Es un elemento muy refrescante y vigorizante, como lo exige absolutamente un drama de esta clase, esencialmente un «monodrama». De lo contrario, la grabación parecería tediosa. De hecho, si se examina el trabajo con el tiempo, la grabación está «bordeada» por clips de película que actúan como un efecto alienante, como alas de ángel o espejos enfrentados. Al comienzo de la producción, la narradora traslada toda la historia a una especie de «tiempo intermedio». La trama podría haber tenido lugar hace cien años. O simplemente ayer. No en vano, los cortes de un entorno a otro ayudan al espectador a comprender el paso del tiempo. No es solo una transición a otro espacio físico, sino también un cambio en el estado psicológico del personaje. Es decir, a otro discurrir del tiempo, a una temporalidad y espacialidad distintas.

Acerca del mantenimiento del contacto con el receptor, se puede afirmar que el director no requiere que se registre el contacto entre la audiencia y la actuación. Dado que la representación se filma puramente en el teatro y con público, sería posible. El contacto se produce tanto con el auditorio teatral, como con el espectador de la película a través de sonidos extraescénicos (tosas, llantos, risas, etc.). En este sentido, si nos fijamos en el factor de la preservación de la teatralidad, se aprecia que, como en este caso se trata de una producción escénica filmada totalmente singular, al basarse únicamente en los motivos de la obra de teatro, ha conservado mucha teatralidad.

En cuanto a la funcionalidad, es de agradecer la invención del espacio para la producción dada. La representación teatral en sí se conserva en la filmación por las actuaciones de las actrices que, sin embargo, incluso en un entorno completamente diferente, evocan una atmósfera de miedo frente a confianza, encierro ante libertad, frialdad contra calor, humedad entre secano y la proximidad del final que adivina otros inicios. Todo lo que evoca el texto cruzado de Tsvetaieva y Parnok.

Así, esta producción teatral filmada cumple con la misión básica de la grabación. Transmite pensamiento y procesamiento nuevo, por medios propios y en su propio idioma.

## 7. CONCLUSIÓN TENTATIVA Y LÍNEAS FUTURAS DE TRABAJO

Según Pavlovsky (2004, pág. 269), «Un problema específico de la historia del teatro es el hecho de que los fenómenos de su centro vital, objeto, artefactos teatrales (representaciones) y obras de arte teatrales (producciones), tienen una duración muy limitada; casi siempre tienen que ser reconstruidos para propósitos científicos. Dado que las obras teatrales no se pueden registrar en su totalidad, se basan en material, monumentos pictóricos y escritos, originales y reflexiones de las obras entregadas. Por estas razones también la teatología se fundamenta en los resultados de otros campos científicos (principalmente la historia de los tipos de arte), historia general, estética, etnografía, teoría de la información, semiología, ...)».

Es fundamental que los creadores de los vídeo registros se den cuenta de los hábitos que están formando los espectadores e investigadores y trabajen con ellos. El hecho de que no sean filmaciones estables no tiene por qué ser una desventaja. Los teatros tienen la posibilidad de regular estos hábitos y crear dramaturgias de acuerdo a sus propias necesidades de preservación. Los registros audiovisuales pueden centrarse incluso en las bambalinas del teatro y presentar a los actores en su relación con los roles individuales. Los teatros más pequeños pueden impresionar con la realización imaginativa de vídeos promocionales. El mismo hecho de que las compañías teatrales se dediquen a crear este tipo de videos se acepta positivamente. Al mismo tiempo, los asistentes investigadores al teatro no están limitados por las expectativas del público lego. Las grabaciones editadas pueden contener información clave sobre el tema de la producción o, por el contrario, desconcertar al espectador. Los teatros pueden recurrir a un tráiler o *teaser* y mostrar partes de una actuación, o usar las diferencias entre los medios artísticos cinematográfico y teatral para crear una entidad visual separada que se refiera a la producción escénica de uno o más elementos. La información en las filmaciones de la representación no tiene que relacionarse únicamente con el tema de una trama específica y el concepto de los autores. A través de la producción de videos, los teatros tienen la oportunidad de mostrar a sus visitantes más académicos el proceso detrás de la escena, presentarles a los actores y autores de las obras, incluidas las colaboraciones que están preparando actualmente.

En opinión de Roubal (2002, pág. 10), «los hallazgos realizados hasta el momento pueden considerarse [...] como la constatación de que el registro audiovisual es la mejor de todas las malas soluciones a la cuestión de cómo lidiar con lo efímero de la representación teatral». El teatro precisa ser grabado, y si tenemos una cámara, indudablemente no estropearíamos nada por utilizarla. Sin embargo, hay que aceptar el hecho de que el cine, sin más, no es teatro, y cada vez que se requiere capturar una representación teatral en una película, se debe llegar a algún tipo de compromiso. La cuestión principal para el futuro de las filmaciones de la representación teatral a título investigador y reconstructivo, radica en dónde ubicar los vídeos para que los estudiosos puedan asegurar la mayor relevancia posible o, como es el deseo de las compañías teatrales, aumentar el número de visitantes gracias a la utilización del registro audiovisual con fines promocionales. En definitiva, una producción teatral no existe fuera del tiempo y espacio de la representación en el que se crea, y donde se percibe en el contacto directo de los creadores y el público. La investigación histórica del fenómeno teatral sólo es posible a partir de la recopilación, valoración y análisis de fuentes teatrales, pues la obra en sí no existe.

Sí puede aventurarse preliminarmente que los registros del espectáculo *Amiga* son susceptibles de dividirse en dos grupos. El primer conjunto serían grabaciones cuyo objetivo principal está en preservar la teatralidad (como es el caso de la producción completa de la obra *Amiga*). El segundo grupo serán las producciones fílmicas, que no pretenden conservar el registro exacto de la representación teatral, sino recrear la producción para el espectador (los tráilers o *teasers*, la grabación a partir de un festival teatral y con post producción para circuitos comerciales). Podría decirse, por tanto, que el primer grupo se acerca más a la grabación de una representación teatral, mientras que el segundo conjunto está más próximo a una producción teatral fílmica. Con todo, esta afirmación sólo es cierta cuando el director de la grabación consigue captar la idea y el procesamiento de la actuación de partida. En síntesis, no se ha de perseguir que el teatro esté al servicio del cine ni viceversa. En el momento en que vuelven a entrar en simbiosis mutua, más allá de la necesidad de grabar teatro clásico con una cámara de cine, estas dos artes están tan conectadas que forman una unidad compacta y funcionan juntas. No en vano, aunque el teatro y el cine sean espectáculos

diferenciados, experiencias como las del *Theater Live* (2023) o el *Met Opera Live in HD* (2023) nos hacen reflexionar acerca de su interacción.

El proyecto *NLive* (Teatro Nacional en Vivo) acumula varias temporadas retransmitiendo en vivo de representaciones teatrales seleccionadas del Teatro Nacional de Londres y sus escenas colaboradoras a cines de todo el mundo. El proyecto fue iniciado en 2009 por el ex director del Teatro Nacional de Londres, Nicholas Hytner (Bittnerová 2016). La duración total de las retransmisiones suele rondar las tres horas con un intermedio incluido. Las obras se representan en inglés con subtítulos anglofonos y en la lengua del país de recepción. La idea original parte de que todas las obras deben transmitirse en vivo por satélite, y no solo desde el edificio del Teatro Nacional en el South Bank de Londres. Debido al gran interés en algunas representaciones, incluida la muy exitosa *Hamlet*, pasan a emitirse reiteradamente y en diferido. Las instituciones teatrales, en fin, demuestran su creatividad, que no conoce fronteras estéticas, curatoriales o incluso mediáticas y dan cuenta de cómo la comunidad artística enfrenta las condiciones pandémicas y post pandémicas.

En línea con el planteamiento anterior y fuera del espectro angloparlante, el cine Metropol de Olomouc ofrecería, según se recoge en prensa y durante el mes de febrero de 2022, teatro de una manera diferente, pues daría cabida a un ciclo único de Teatro en el Cine, proyecto que surge de otro, Cine en vivo durante la pandemia. Solo los espectadores de cinco cines de fuera de la ciudad de Praga podrían ver estas tres producciones teatrales filmadas: las tres «películas» *Mujer americana*, *Maryša* y *Macbeth: Demasiada sangre*. El director de cine, guionista y productor Viktor Tauš crea este proyecto con la compañía *Heaven's Gate* del teatro Játka78 de Praga, que logra revivir los cines durante la pandemia de coronavirus y filmar estas tres películas únicas. El proyecto poco convencional será nominado al León Checo en la categoría de mejor película o miniserie para televisión. (Tauberová 2022).

Así, en Fuchs (2021), se puede rastrear un registro de las mutaciones tras el cierre de los teatros en 2020, que desencadena nuevas praxis teatrales vigentes incluso en la escena más reciente y que van desde las representaciones en multiplataformas como Zoom, WhatsApp e Instagram, hasta el enriquecimiento por filtros y realidad aumentada, pasando por el teatro abierto y callejero, que aviva el paisaje urbano y los patios de los edificios. Este estudio conjunto muestra cómo el teatro virtual ejerce presión sobre las suposiciones y definiciones existentes,

transformando las condiciones tanto de la creación teatral como de la audiencia. De este modo, las particularidades del teatro digital, según Opletalová (2021, pág. 50) serían las siguientes: parte de la comunicación puede (pero no tiene que) tener lugar en ambas direcciones cuando el flujo de prioridad la información es creada por el ejecutante, lo que preserva el papel de artista/espectador; el teatro digital se presenta principalmente a los espectadores que están juntos en un lugar físico, es decir, en una sala o teatro; la tecnología digital no se utiliza principalmente ni para archivar o transmitir, si bien cabría considerar un uso subsidiario entre los investigadores teatrales, que merece lecturas e interpretaciones ulteriores.

No en vano, Fuchs (2021, pág. 5) sostiene que, si bien la performatividad digital o virtual existía antes de 2020, permanecerá largo tiempo en la corriente de lo experimental y lo vanguardista. Las producciones serán híbridas, ensamblajes multimodales con elementos en línea que completan la performatividad en persona. Al mismo tiempo, la autora trae a colación otras referencias contemporáneas para demostrar que las obras en vivo y en directo, en persona, si se quiere, vienen a reflejar el amplio impacto de una era tecnologizada y mediatizada, a la par que el uso de proyecciones en la escena plasma una labor intermedial que ya le es familiar al público. Y continúa Fuchs (2021, págs.5-6) que algunos teatristas han empezado a dar un vuelco hacia lo digital como alternativa inevitable a lo presencial en los años anteriores a la pandemia, y también en consonancia con el recrudescimiento de las fronteras entre naciones y los impedimentos al viaje. Por supuesto, la era (post) digital ha tenido una repercusión impresionante en el teatro y en casi todos los demás campos culturales mucho antes del comienzo del coronavirus en 2020. Se hablaba de fragmentación, de exceso de indulgencia, de un intento de establecer reglas que todavía parecen deslizarse entre los dedos porque pertenecen al viejo orden mundial. Mucho más que los problemas del presente (post)digital, el teatro ha sido y está siendo arrastrado por la era globalizada de Internet, aparentemente independiente, pero cada vez más controlada; los asistentes al teatro generalmente se niegan a tomar más en serio la entropía digital o la estética de Internet en la obra.

A la vista de ello, ¿existe un término adecuado que cubra satisfactoriamente las producciones teatrales transmitidas por Internet, o tenemos que estar satisfechos con el hecho de que es solo un teatro «ordinario» en

el espacio digital, que representa un equivalente moderno de una transmisión cinematográfica? ¿en televisión? Estos cuestionamientos vuelven al punto de partida. ¿Cuáles son las opciones de registro del teatro? Sea como fuere, cada uno de estos métodos puede registrar solo una parte de la actuación. Ahora bien, el conjunto es importante. Sólo entonces adquiere lo teatral su funcionalidad y existencia reales. Las fuentes que quedan físicamente de la representación teatral, es decir, el vestuario, los fondos o los libros de instrucciones, se denominan fuentes primarias. Los medios de grabación crean fuentes secundarias. Ambos tipos de registros son muy importantes para la preservación y el análisis retrospectivo de la producción. Casi necesarios. Pero todo ello en la época (post) digital ofrece un interesante giro investigador en lo relativo a la búsqueda, selección, análisis e interpretación de fuentes primarias y secundarias, a partir del modelado de muestras de datos o de totalidades...

## 8. OBRAS CITADAS

- ABELIOVICH, RUTHIE (2018). Reconsidering Arnold Van Gennep's Les rites de passage from the perspective of 'Performance Studies', *Journal of Classical Sociology* 18, 283-198.
- BITTNEROVÁ, BARBORA (2016). Do kina za divadlem? National Theatre Live uvede živě hru Země nikoho a záznamy Hamleta a Frankenstein. *Informuji.cz*, [https://www.informuji.cz/novinky/2356-do-kina-za-divadlem-national-theatre-live-vede-zive-hru-zeme-mrtvych-a-zaznamy-hamleta-a/amphtml/](https://www.informuji.cz/novinky/2356-do-kina-za-divadlem-national-theatre-live-vede-zive-hru-zeme-mrtvych-a-zaznamy-hamleta-a/).
- BORDWELL, DAVID y THOMPSONOVÁ, KRISTHIN (2007). *Dějiny filmu*. Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny.
- BRUNGOT SVÍTEKOVÁ, ZDENKA (2020). Let's think the world over, *Kod (Konkrétne o divadle)*, n° 5/6, año 14, pág. 5.
- CLOUDTHEATRE (2022). Theatre experience in a digital space. <https://about.cloudtheatre.com/>.
- DUBATTI, JORGE (2003). *El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, Atuel.
- DUBATTI, JORGE (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge.
- FUCHS, BARBARA (2021). *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic*. Methuen Drama Agitations: Text, Politics and Performances, 248.
- GROSSMAN, JAN (1991). Divadelní úlohy filmu. In: Týž: *Analýzy. Pražská scéna*, Praha, 234.
- HARAPÁTOVÁ, LUCIE (2012). *Audiovizuální záznam – jeden ze způsobů, jak čelit přehavosti divadelního představení. Diplomová práce*, Janáčkova Akademie Múžických Umění v Brně, Divadelní fakulta Studijní obor Audiovizuální tvorba a divadlo, Brno.
- HERMAN, JOSEF, POLA, PETR, PETR, ZACHATÁ, PETRA, KYKALOVÁ, KATEŘINA, MAGDOVA, MARCELA y RATHOUSKÁ, KATEŘINA (2022). Kulatý stůl o streamovaném divadle, *Divadelní noviny*, 15/2022.
- HITCHINGS, HENRY (2015). You Me Bum Bum Train: All aboard for the ride of a lifetime, *Evening standard*, <https://www.standard.co.uk/go/london/you-me-bum-bum-train-all-aboard-for-the-ride-of-a-lifetime-a2473106.html>.
- HOSTINSKÝ, OTAKAR (1981). *Drama a divadlo*, 7 – 40.
- INAEM-CDAEM (2022). [https://www.teatro.es/guiarte/compa%C3%B1a-tribue%C3%B1e-5173/estrenos/ami-ga-2322337?set\\_language=vl](https://www.teatro.es/guiarte/compa%C3%B1a-tribue%C3%B1e-5173/estrenos/ami-ga-2322337?set_language=vl).
- KOUBOVÁ, ALICE (2020). Divadlo v pandemii a divadlo pandemie, *Kod (Konkrétně o divadle)*, n° 5/6, año 14, 5.
- LAZORČÁKOVÁ, TATJANA (2002). Heuristické limity aneb Význam audiovizuálního pramene pro divadelní historii. En: *Svědectví nebo legenda. Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci, 89-100.
- MACHON, SUSAN (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave.
- OPLETALOVÁ, JANA (2021). *Magisterská diplomová práce. Divadlo v době internetu a koronavirové krize*. Brno: Masarykova univerzita Filozofická fakulta Teorie interaktivních médií.
- PAVLOVSKÝ, PETR (1999). Televizní záznam divadelního představení. *Divadelní revue*, 1999, n° 3.

- PTÁČEK, LUBOŠ (2002). O dvojmí rámu estetické distance filmového a televizního záznamu divadelního představení. En: *Svědectví, nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci, págs.
- ROSENBERG, JOHN (2013). *The Healthy Edit: técnicas creativas para perfeccionar su película*, Taylor y Francis.
- ROUBAL, JAN (2002). Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie – trochu teorie i utopie. En: *Svědectví, nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III*, Universita Palackého v Olomouci.
- TAUBEROVÁ, DANIELA (2022). Divadlo jinak. Kino Metropol odehraje unikátní projekt, *Olomoucký deník*, [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/divadlo-jinak-kino-metropol-odehraje-unikatni-projekt-20220222.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/divadlo-jinak-kino-metropol-odehraje-unikatni-projekt-20220222.html).
- TEATRO TRIBUEÑE (2022). <https://teatrotribuene.com/obras/amiga/>.
- TEATRO TRIBUEÑE (2020). <https://www.facebook.com/wat-ch/?v=3338293039579301>.
- NATIONAL THEATRE LIVE (2023) National Theatre Live | Official website | Filmed live theatre. <https://www.ntlive.com/>
- THEATER360GRADUSIV(2023)<https://theatre360.com.ua/#rec293046262>.
- THE MET LIVE AT HOME (2023). <https://www.metopera.org/season/in-cinemas/the-met-live-at-home/>.
- TURNER, VICTOR (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.
- TARKOVSKIJ, ANDREJ ARSENJEVIČ (2005). *Krása je symbolem pravdy*, Camera Obscura.
- VILASECA CORDERROURE, J.E. (2016). El tráiler y el teaser, *Innovació en Comunicació i Mitjans Audiovisuals, PID-UB 026*, 1-15.
- ZENITH-BLOG (2015). BLOGGIN Zenith. <https://www.zenithmedia.com/blog/>

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> El historiador y teatrólogo Jorge Dubatti tiene varios escritos de interés al respecto de la evolución de la noción convivencial como seña identitaria del arte teatral. Así, Jorge Dubatti (2015) afirma que: «Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica.» En publicaciones anteriores (Dubatti 2003) se había ocupado del concepto de convivio tradicionalmente manejado en los Estudios teatrales.
- <sup>2</sup> Como definición de tráiler se acepta que es «una pieza audiovisual que representa un resumen, avance, sinopsis o *preview*» de una pieza original, ya sea una película, una serie de televisión, un cortometraje, un vídeo musical, un videojuego, etc. El tráiler es un producto audiovisual que realiza una profunda labor de selección y montaje para explicar, en apenas tres minutos, de qué trata la pieza audiovisual de origen» (Zenith-blog, 2015).
- <sup>3</sup> Por su parte, el *teaser* se define como «una evolución del tráiler de carácter poético, en la que se transmiten, básicamente, sensaciones: se busca enlazar, una vez más, y esta vez de manera sorprendente, con las apetencias del espectador. El *teaser* logra revelar el conjunto de la obra, su tono, aspiraciones, pretensiones, todo lo que construye su personalidad; pero, a diferencia del tráiler, mantiene un misterio alrededor del argumento» (Vilaseca Corderroure 2016, págs. 4-5).
- <sup>4</sup> Se puede observar fotografías de estos y otros elementos escenográficos y lumínicos en la web <https://teatrotribuene.com/obras/amiga/> (Teatro Tribueña, 2022).
- <sup>5</sup> Se puede contemplar el vídeo promocional en: <https://www.youtube.com/watch?v=WYc8G-yca00&feature=youtu.be>, incrustado en la página web de la propia compañía (Teatro Tribueña, 2022).

- <sup>6</sup> Una muestra de ello se aprecia en la página de Facebook de la compañía teatral: <https://www.facebook.com/watch/?v=3338293039579301>.
- <sup>7</sup> Se puede ilustrar esta forma de hacer con el siguiente fragmento audiovisual: <https://www.facebook.com/watch/?v=443763733217411>.



# ARTÍCULOS



## Miscelánea

*Dramaturgia emergente en la Real Escuela Superior  
de Arte Dramático: promociones 2017/2021,*  
CRISTÓBAL ARIAS SÁNCHEZ

*Del drama a la poesía y viceversa. La piedra oscura  
de Alberto Conejero como muestra de transmisión  
generacional de valores humanos,*  
MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ

*Los lenguajes escénicos provenientes de la vanguardia  
como mediación estética en la dramaturgia de Alfonso  
Vallejo,*  
JOSÉ ONTIVEROS

*Intermedialidad y exclusión. De El matadero (1838/9)  
de E. Echeverría a la escena porteña contemporánea,*  
LÍA NOGUERA



S  
E  
N  
O  
I  
D  
E  
T  
O  
D  
E





DRAMATURGIA EMERGENTE EN LA REAL ESCUELA  
SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO: PROMOCIONES  
2017/2021

*NEW DRAMATURGY AT THE REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE  
DRAMÁTICO: GRADUATING CLASSES 2017/2021*

Cristóbal Arias Sánchez  
([crisobal.arias.sanchez@gmail.com](mailto:crisobal.arias.sanchez@gmail.com))  
<https://orcid.org/0009-0008-9551-0471>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.07  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** La Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) es desde 1992 uno de los principales centros de estudios artísticos donde se forman dramaturgas y dramaturgos en España. Nombres importantes en la práctica contemporánea se han formado en esta institución cosechando un merecido reconocimiento en el sector. A dicho corpus loable le siguen nuevas promociones egresadas que se adentran en el mercado escénico con un alto nivel formativo. Este artículo muestra el devenir de los últimos titulados y tituladas en Dramaturgia por la RESAD, de 2017 a 2021, recopilando sus nombres, recorrido y aquellos cauces por los que se abren paso. También analiza sus inquietudes y maneras de entender la profesión y la escritura dramática, en esta incipiente tercera década del siglo XXI, con el fin de poner en valor sus aportaciones.

**Palabras Clave:** Tiago Rodrigues, dramaturgia, dirección, edición, clásicos.

**Abstract:** The Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) is since 1992 one of the main centers of artistic studies where playwrights are trained in Spain. Important names in contemporary practice have been formed in this institution, gaining well-deserved recognition in the sector. This laudable corpus is followed by new graduate promotions that enter the stage market with a high level of training. This article highlights the evolution of the latest graduates and graduates in Dramaturgy by RESAD (promotions 2017/2021), compiling their names, trajectories and those channels through which they make their way. It also analyzes their concerns and ways of understanding the profession and dramatic writing, in this incipient third decade of the 21st century, in order to value their contributions.

**Key Words:** Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD); New dramaturgy; Studies of Theatre Sciences in Spain; Spanish Theatre of the XXI Century; Graduated promotions.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Historia y desarrollo de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. 3. Itinerario de Dramaturgia. 4. Dramaturgia emergente en la RESAD. 4.1. Los réditos de las últimas promociones: 2017/2021. 5. ¿Un corpus generacional? 5.1. Proyección social de la escritura dramática. 5.2. Temática: el mundo interior y su extrapolación universal. 5.3. El conocimiento de la literatura dramática. 5.4. Estructura y público 6. Conclusiones. 7. Agradecimientos. 8. Referencias bibliográficas. 9. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

CRISTÓBAL ARIAS SÁNCHEZ (Madrid, 1990). Diplomado en Interpretación en la Escuela Municipal de Madrid y Graduado en Dramaturgia por la RESAD. Escribe los textos *A Burano en camión*, *Moriré y lo haré de puta madre* y *Tierra*, siendo este último publicado por Editorial Fundamentos. Como director lleva a escena las obras *Dios K*, de Antonio Rojano, *Las hijas de Bernarda Alba*, versión de la tragedia lorquiana, *El tiempo, el miedo y yo*, de la cual firma dirección y dramaturgia y *Entremeses: cómo robarle tiempo al tiempo*, adaptación de Tamara Monzón a partir del teatro breve del Siglo de Oro. Ha sido ayudante de dirección de David Boceta en *El Castillo de Lindabridis* (RESAD, 2023) y actualmente pone en marcha la compañía Teatro Tiempo.

## I. INTRODUCCIÓN

La Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) gradúa en 1996 a su primera promoción del Itinerario de Dramaturgia. Situada en Madrid, se trata de uno de los principales centros de estudios artísticos superiores en España<sup>1</sup>. Dicho rango queda ratificado no solo por el profesorado que forma su claustro, ampliamente reconocido en el sector del arte y la cultura, sino también por los réditos que ha cosechado el alumnado que cuentan con el sello RESAD en su currículum. Centrándonos en el itinerario de Dramaturgia, encontramos nombres que han obtenido un éxito meritorio con sus estrenos, de igual forma que se han visto seleccionados para becas y residencias artísticas. En lo que se refiere a premios y reconocimientos, Itziar Pascual realiza un compendio de los galardones obtenidos por las egresadas y egresados con el paso del tiempo: «el Premio Nacional de Literatura Dramática, el Premio LAM (Leopoldo Alas Mínguez), el Premio Madrid Sur de Textos Teatrales, el Premio Ricardo López Aranda, el Premio Buero Vallejo Ciudad de Guadalajara, el Premio Marqués de Bradomín y el Premio Calderón de la Barca» (Pascual, 2013). El último citado es otorgado a la autoría novel de teatro; escritoras y escritores de lo dramático que comienzan su recorrido profesional.

Es la dramaturgia emergente el centro de esta investigación. El peso que en la práctica escénica presenta la autoría teatral ha ido aumentando a lo largo de los años. Sin obviar la creación de obras propias, podemos añadir otras funciones significativas como la adaptación y traducción de textos, el asesoramiento a compañías en el proceso de ensayos, la programación de teatros o los proyectos de investigación en el área de las Ciencias Teatrales. El panorama cultural en España cuenta con un corpus loable que firma las dramaturgias que se muestran hoy en día; sobre ellos se abren paso otros menos conocidos, pero con alta cualidades y capacidades.

El presente artículo pone en valor las trayectorias de las y los profesionales que han obtenido el Grado en Dramaturgia por la RESAD en sus últimas cinco promociones (2017/2021). Pretende reflejar los cauces que han seguido para desarrollar su trabajo, así como sus tempranas contribuciones a la escena contemporánea. Por otro lado, persigue señalar los rasgos distintivos de cada uno de ellos, los puntos en común y los divergentes, para dar respuesta a la hipótesis del inicio de

una nueva generación teatral, dados los vínculos que de partida pueden establecerse entre ellos: geográficos, formativos y cronológicos entre otros.

## 2. HISTORIA Y DESARROLLO DE LA REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO.

Juanjo Granda, profesor y exdirector de la escuela, inicia su libro, *RESAD, una escuela centenaria*, hablando de la incomprensión por parte de la sociedad de inicios del siglo XIX, a la hora de aceptar que el trabajo de actrices y actores debía aprenderse en escuelas o del estigma y deshonra que suponía contar con un cómico en la familia. Dichos conflictos culminan con la creación en 1831 del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, punto de origen de la institución. Guadalupe Soria dice hacerse realidad «el sueño de la intelectualidad ilustrada de mejorar la formación de los actores para contribuir a la reforma de todo el espectáculo teatral» (Soria, 2010). Este debate, sobre la formación en el XVIII, tenía el objetivo de acomodar la representación escénica a las reglas neoclásicas.

La ilusión de los primeros logros ligados a la creación del Real Conservatorio se ve empeñada constantemente por recortes presupuestarios, el carácter itinerante de su sede o los márgenes de expansión impuestos desde organismos superiores.

En 1952 la sección de Declamación se desvincula de la de Música dando origen a la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Guillermo Díaz-Plaja, ese mismo año, será el encargado de la estructuración del título de licenciatura, el cual no tendrá cabida en aquel momento. Esta aproximación al ámbito universitario, periplo que llega a la actualidad, tiene su origen en el XIX con la denominada Ley Moyano, promulgada en 1857, donde se instaba a elevar los estudios de Declamación «al rango de enseñanza superior» (Soria, 2010).

Los años venideros, ya en los 70, traen consigo el interés por adentrarse en las prácticas más innovadoras y contemporáneas. Se persigue ampliar las enseñanzas más allá de la Interpretación, hablándose de los estudios de Dirección Escénica, Escenografía y de otros oficios teatrales. Juanjo Granda señala al director Hermann Bonnin como el

impulsor de dichas ideas: «sembró una semilla que con los años ha germinado ofreciendo incuestionables frutos» (Granda, 2017).

El proyecto de Díaz-Plaja se recupera ante el desarrollo de la Ley de Educación de 1970, pero de nuevo los estudios de Arte Dramático quedan excluidos de la universidad. Estos, y los siguientes, son años de pulsos continuos entre quienes persiguen una modernización de la enseñanza, agrupando aquí a alumnos y parte del claustro, frente a otra parte reacia del profesorado y de la Administración. «De estos años surge el impulso que ha hecho posible la situación académica actual en la RESAD y en el resto de la enseñanza teatral en España» (Granda, 2017).

1990 aporta cambios significativos. Por un lado, las obras de remodelación del Teatro Real llevan a la escuela a instalarse en la calle Requena, donde se mantiene hasta 1996, año en el que se inaugura el edificio actual de la Calle Nazaret. Por otro, el centro se desvincula de la sección de Danza<sup>2</sup> recuperando su nombre e independencia. Pero el gran logro de diciembre de 1990 fue la aprobación de la ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) «que reconoce rango equivalente a una licenciatura universitaria los títulos superiores de arte dramático que la RESAD otorga» (Pascual, 2013).

Sin duda la ley permite grandes avances. En 1992 se implantan los estudios de Interpretación en Teatro Gestual (Ruíz, 2008), los estudios de Dirección de Escena y Dramaturgia —con dos itinerarios, Dirección de Escena y Dramaturgia<sup>4</sup>— y arrancan también este curso, de manera experimental, los estudios de Escenografía<sup>5</sup>.

Los cambios legislativos se suceden de manera constante. El plan de estudios de 1992, queda relegado por el de 2003. La carga crediticia de los estudios es sustancialmente elevada por lo que, para la siguiente reforma, aquella que permite a la RESAD enmarcarse dentro del Espacio Europeo de Educación Superior, se llevan a cabo las modificaciones oportunas. Todos los cambios pretenden igualar las enseñanzas artísticas superiores a lo que acontece en la universidad, a la implantación del Plan Bolonia y a favorecer las relaciones con otras escuelas europeas. En 2006, la Ley Orgánica 2/2006, reconoce el título de Grado para los estudios superiores de arte dramático, pero una demanda posterior por parte de la Universidad de Granada hace que se desposea a las y los estudiantes de dicho nombramiento, ya que debiera ser «potestad exclusiva de la Universidad» (Granda, 2017). En la actualidad los estudios

se rigen dentro de la orden 1856/2016 del 9 de Junio de la Comunidad de Madrid, que recoge el Proyecto propio del centro; este se basa en el Real Decreto 630/2010 donde se establecen las competencias propias de los itinerarios y sus materias, bases para el desarrollo del citado plan.

En el año 2022, gracias a la LOMLOE 2020 (Ley Celaá), las egresadas y egresados por la RESAD en el curso 2020/21 ya cuentan con el título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores, equivalente a Grado universitario (nivel 2 del MECES). También se regula la situación de las y los estudiantes que se gradúan bajo los planes de 1992 y 2003, quienes se sitúan en el nivel 3 del MECES (Grado y Máster), dado que los créditos exceden a la ordenación actual de las enseñanzas en 240 créditos ECTS. Esta equiparación al espacio europeo quedó resuelta en 2014 para las ingenierías y licenciaturas anteriores a Bolonia y ha costado 8 años que llegara a los centros artísticos superiores, gracias a un trabajo colectivo desarrollado desde diferentes frentes.

### 3. ITINERARIO DE DRAMATURGIA

Los estudios de Dramaturgia se implantan en la RESAD, como hemos mencionado, con la llegada de la LOGSE. En el año 1992 comienza la formación de la primera promoción que se graduará en el curso 1995/1996. El desarrollo del primer plan de estudios para el itinerario recaerá sobre José Luis Alonso de Santos, que, en una entrevista concedida a Itziar Pascual, habla así de aquel hecho:

[...] Como un momento ilusionante. Éramos un centro en crecimiento, en todos los sentidos, y estábamos llenos de entusiasmo, energía, generosidad, fe en el futuro y -sobre todo- amor al teatro. [...] Fue muy difícil, lógicamente. La escritura dramática se veía como un atributo de los dioses, o algo que tenían seres excepcionales del pasado, y no como algo que se pudiera enseñar. [...] Queríamos que alguien que quiere ser escritor dramático en nuestro país pueda tener una formación similar a alguien que quiere ser actor. Así no solo hablaríamos de los autores españoles del pasado -Lope, Calderón, Valle...-, sino de los del presente y del futuro (Pascual, 2013).

A José Luis Alonso de Santos debemos sumar otros nombres que permitieron el impulso de los estudios en sus primeros años. Estos son Ricardo Doménech y Miguel Medina Vicario. Cabe señalar también a Lourdes Ortiz como directora de la RESAD cuando se inician los estudios de Dramaturgia. Entre los primeros profesores responsables de las asignaturas nos encontramos a Ignacio García May, Concha Romero, Luis Landero, Ignacio Amestoy, Juan Antonio Vizcaíno o Eduardo Pérez Rasilla entre otros (Escalada, 2015).

El desarrollo curricular vigente estructura los estudios en cuatro cursos con 60 ECTS cada uno. El alumnado cuenta no solo con materias propias del oficio de escritura (Prácticas de Escritura, Literatura Dramática, Adaptación teatral, Dramaturgia del Teatro Clásico o Guion) si no que su formación se completa en Investigación, Dirección Escénica, Interpretación, Escenografía, Música, Espacio Sonoro, Indumentaria o Producción. Es necesario para terminar los estudios la realización de Prácticas Externas, asignaturas optativas y un Trabajo Fin de Grado. Quienes cursen la carrera tienen la posibilidad de obtener la beca Erasmus para formarse en el extranjero y, al graduarse, el título otorgado les permite acceder a estudios de Máster y Doctorado.

MATERIA	ASIGNATURA	CARÁCTER*	ECTS 1º	ECTS 2º	ECTS 3º	ECTS 4º
Teorías del Espectáculo y la comunicación	Teorías del Espectáculo y la comunicación	FB		5		
Historia de las Artes del Espectáculo	Historia de las Artes del Espectáculo	FB	5			
Producción y Gestión	Producción y Gestión	FB			4	
Pedagogía	Pedagogía Teatral	FB				4
	Espacio Común de Interrelación 1, 2 y 3	FB	1	1	1	

## ARTÍCULOS

Estética	Historia del Arte	OE	6			
Dramaturgia	Dramaturgia 1 y 2	OE	6	7		
	Crítica 1 y 2	OE-DR			5	6
	Dramaturgia del Teatro Clásico	OE-DR			6	
	Metodologías y Técnicas de Investigación	OE-DR				6
Escenificación	Escenificación 1 y 2	OE	6	3		
	Historia de la Escenificación 1	OE		4		
Sistemas de interpretación	Fundamentos y Técnicas de Interpretación en el Teatro de Texto 1	OE	5			
	Teoría y Práctica de la Interpretación en el Teatro de Gesto	OE	5			
Prácticas de Escritura Dramática	Prácticas de Escritura Dramática 1 y 2	OE	8	8		
	Prácticas de Escritura Dramática 3 y 4	OE-DR			12	12
	Prácticas de Dramaturgia o Taller Integrado	OE-DR			6	

## ARTÍCULOS

	Prácticas de Dramaturgia y Representación	OE-DR				12
	Adaptación Teatral	OE-DR				8
	Guion	OE-DR			6	
Historia y Teoría de la Literatura Dramática	Literatura Dramática 1, 2 y 3	OE-DR	6	6	6	
Dirección de Actores	Dirección de Actores para Dramaturgos	OE-DR	12			
Prácticas de Escenificación	Prácticas de Escenificación	OE		17		
Tecnología Aplicada a las Artes del Espectáculo	Tecnología de la Iluminación Teatral	OE		3		
	Introducción a las técnicas escénicas y al escenario	OE			3	
Escenografía: Espacio Escénico, Iluminación y Diseño de Personaje	Escenografía	OE		3		
	Diseño de Iluminación	OE		3		
	Diseño de Personaje	OE			2	
Música y Espacio Sonoro	Música	OE			3	
	Espacio Sonoro	OE			3	
	Optativas				3	3

	Prácticas					3
Trabajo Fin de Estudios						6
*FB: Formación básica OE: Obligatoria Especialidad OE-DR: Obligatoria Especialidad para Dramaturgia						
TOTAL ECTS			60	60	60	60

Cuadro 1. Proyecto Propio de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Especialidad Dirección Escénica y Dramaturgia. Itinerario de Dramaturgia. Recogido en la Orden 1856/2016 de la CAM.

El profesorado se compromete en dotar al alumnado de recursos que les permitan consolidarse en el sector. A la formación curricular, se suman desde el año 2008, seminarios en torno a una esfera concreta de la profesión, conscientes «de la importancia de propiciar trabajos formativos intensivos y de carácter monográfico» (Escalada, 2015). Procede señalar aquel primer seminario, *Obras dañadas*, impartido por Marco Antonio de la Parra, y el último de Carlos Tuñón sobre Teatro Inmersivo.

Uno de los grandes méritos del departamento de Escritura y Ciencias Teatrales es la publicación por la RESAD, en colaboración con Editorial Fundamentos, de los volúmenes de *Piezas breves y Promoción RESAD*, firmados por sus estudiantes. «Un hito anual para el Departamento» señala la profesora Yolanda Pallín (Pallín, 2020). De esta manera, se va configurando un corpus de textos teatrales que recoge «la joven escritura dramática española» (Pascual, 2013). Dichos libros son presentados anualmente en el Salón Internacional del Libro Teatral, la Feria del Libro de Madrid o en Mercartes. El departamento cuenta con web propia que señala continuamente convocatorias para certámenes, residencias artísticas y becas, a nivel nacional e internacional; un trabajo de divulgación de oportunidades para quienes se acerquen a ella. Dicha web recoge también noticias sobre alumnas/os y exalumnas/os, reconociendo sus méritos y logros. En cuanto al reconocimiento, procede destacar el acto Mentoría de Dramaturgos Noveles<sup>5</sup> que, desde el mencionado departamento, se realiza para felicitar y aplaudir a las egresadas y egresados premiados cada año.

Ya adelantamos en el apartado de Introducción que el prestigio de los estudios de Dramaturgia queda constatado por el equipo docente<sup>6</sup>

responsable de las diferentes asignaturas, dada su proyección y aportaciones en la escena contemporánea. En relación al significado y función de la Dramaturgia, como elemento angular del hecho escénico, Julio Escalada asegura que ésta es la herramienta que permite «analizar el arte escénico, teorizar sobre él y sobre todo para crear mundos de ficción verbalmente» (Escalada, 2014). El profesor José Antonio Vizcaíno se refiere a ella como las «instrucciones de uso; la brújula y las cartas de navegación para llegar a poner en pie un espectáculo, intentando controlar que los elementos formales correspondan también con los elementos ideológicos» (Vizcaíno, 2014). Yolanda Pallín habla de la Dramaturgia como arte y, en relación a su estudio en la RESAD, argumenta:

En la escuela aprendemos (y después enseñamos) que el arte de la dramaturgia se fundamenta sobre cinco principios: la comprensibilidad, la identificación, la causalidad, la necesidad y la verosimilitud. A través de ellos, asumimos el reto de hacer que nuestras historias sean, en mayor o menor medida, accesibles, emotivas, razonables, imprescindibles y convincentes. En otras palabras, las acomodamos a la mirada del otro que, en el teatro, nunca es uno sino muchos y, además, a la vez (Pallín, 2019).

En 2022 se cumplen 30 años de la implantación del itinerario de Dramaturgia en la RESAD. Fernando Doménech<sup>7</sup>, profesor en la institución desde 1995 y recientemente jubilado, concede una entrevista para el presente artículo, donde habla de la evolución y proyección de la carrera en la actualidad. La voz de Doménech, dada su trayectoria, se convierte en referencia notable para cartografiar el recorrido de los estudios a lo largo de estas tres décadas. Según sus palabras, en relación a la evolución de los estudios, dice:

Han evolucionado muy poco, debido a la propia estructura de los estudios, marcados por una ley estatal que no se puede cambiar sin un larguísimo proceso y unos decretos autonómicos que tienen también una compleja dinámica para su cambio. Hay algunos obstáculos, que no me parecen determinantes, pero sin ellos creo que los estudios de Dramaturgia podrían mejorar. Fundamentalmente dos: la excesiva rigidez del plan de estudios y la excesiva separación de las diferentes carreras que se estudian en la RESAD.

Se le pregunta también sobre la conexión de la carrera con la praxis teatral en España en los últimos años, a lo que responde:

La carrera está bastante bien amoldada a nuestro mundo contemporáneo. Otra cosa es que abarque todo el mundo contemporáneo, que en sí mismo es inabarcable. Los trabajos de Escritura teatral de alumnos de Dramaturgia suelen ser de una modernidad aplastante. Se podría pensar en ampliar algún aspecto, como el guion cinematográfico y televisivo, incluir los nuevos medios, etc..., pero a cambio de dejar otros aspectos tan interesantes como aquellos.

Doménech afirma que la Dramaturgia, entendida como escritura teatral, se encuentra «en un buen momento». «Ha vuelto con fuerza el teatro de texto, y contamos con alguno de los dramaturgos más importantes de las últimas décadas en plena forma». Pero añade que, «si consideramos la Dramaturgia como uno de los oficios teatrales, como sucede en Alemania, en España hay que reconocer que apenas existe».

Por último, se le pregunta por las nuevas generaciones de profesionales que han salido de la RESAD. Les reconoce una gran preparación teórica y práctica, responsables de sus premios y reconocimientos, pero poco contacto con la esfera profesional. Augura un panorama muy difícil:

La realidad del teatro en España no permite que los titulados en Dramaturgia se integren fácilmente. Prácticamente solo se les reconoce como escritores, y esta carrera sigue siendo exclusivamente individual. No hay plazas de dramaturgo en los teatros públicos ni privados, ni los teatros tienen escritores residentes, como ocurre en otros países.

Pero no duda en cederles un consejo al pie de esta entrevista: «Aguanta y ten mucho ánimo. Y no dejes de escribir».

#### 4. DRAMATURGIA EMERGENTE EN LA RESAD

Lola Blasco, Alberto Conejero, Paco Bezerra, Félix Estaire o María Velasco, entre otros, cuentan con el sello RESAD en su currículum formativo. Otros como Lucía Carballal, Pablo Gisbert o Gon Ramos, se

iniciaron dentro de la institución, aunque no terminaran los estudios dentro de ella. Los citados son solo una muestra de los nombres que a día de hoy cosechan éxito y reconocimiento en el teatro contemporáneo español, habiéndose cruzado con la RESAD en el camino. A ellas y ellos les suceden nuevas y nuevos escritores formados en la escuela que comienzan su carrera dentro de un escenario complejo -un panorama muy difícil, señalaba F. Doménech-. Ana Alma García, en un artículo publicado por la *Revista ADE*, expone lo siguiente:

Si algo tal vez caracteriza a nuestra generación es el haber compartido unas circunstancias concretas de crisis socioeconómica, cuyas consecuencias han sido y continúan siendo inciertas. La precariedad laboral, la falta de oportunidades y el cierre de organismos hasta el momento difusores del talento juvenil supuso que la supervivencia y la invisibilidad pasaran a ser calificativos de cualquier oficio que se dedicara al pensamiento o a la creación artística (García, 2020.)

La difícil situación hace pertinente dar realce al trabajo y carrera que la dramaturgia emergente viene desarrollando con el fin de favorecer su reconocimiento profesional.

### **4.1. Los réditos de las últimas promociones: 2017/2021**

La muestra para la realización de este artículo de investigación queda configurada por las dramaturgas y dramaturgos egresadas en los últimos cinco años por la RESAD: promociones de 2017 a 2021. 28 tituladas y titulados han obtenido el título de Grado en Dramaturgia en este periodo.

La promoción 2017 cuenta con Jana Pacheco, Ana de Vera, Gabriel Fuentes, Tamara Gutiérrez y Jorge Navarro. En el año 2018 finalizan sus estudios Ismael Carreño, Ismael Gil Candal, Nuria Hernando, Eva Mir, Celia Morán, Adriá Raluy y Noelia Torres. Seguidamente, en 2019, se gradúan Laura J. García, Alicia Moreno, Adrián Perea, y Alejandro Pérez Portillo. 2020 suma a Celestino Antelo, Jorge Aznar Canet, Javier del Barrio, Antonio Domínguez, Vanessa Espín, Laura Esteban, Mirza Alejandra Gutiérrez Santaella, Mariña Prieto y Juan

Sánchez Gómez. Por último, la promoción 2021, está formada por Nieves Cisneros, Amanda Martín y Aurora Parrilla.

El estudio de los anteriores citados se ha basado en una serie de criterios que se detallan a continuación. Por un lado, los textos dramáticos publicados, estrenados y/o premiados, tanto autorías originales como versiones o adaptaciones de obras predecesoras (dramáticas, narrativas o de naturaleza lírica). Por otro, se recogen los guiones audiovisuales creados para cine y/o televisión. También se contemplan las direcciones escénicas de textos teatrales, ya sean de textos propios o de diferentes autoras y autores. Otro de los ítems señalados han sido las becas, ayudas y/o residencias artísticas que hayan podido obtener para el desarrollo de proyectos propios. Además, se recapitula información sobre los festivales teatrales y salas de representación que han acogido sus obras. Esta investigación también atiende a la formación académica posterior a la RESAD. Por último, recoge otras tareas ligadas con la profesión desarrolladas de forma paralela y complementaria. En cuanto al segmento cronológico se han tenido en cuenta los trabajos y logros obtenidos desde el inicio de los estudios hasta el momento presente, ya que algunos de los trabajos que inician como estudiantes han obtenido reconocimiento y proyección una vez insertados en la esfera profesional.

La compilación de información ha dado como resultado una monografía sobre las tituladas y titulados que excede los límites del presente artículo, configurándose un documento, incluido como adenda, independiente: *Dramaturgia emergente en la RESAD: recorrido profesional de sus últimas cinco promociones egresadas (2017/2021)*. Dicho documento permite extraer una serie de datos significativos que se detallan a continuación.

Del total de graduadas y graduados, un 57% son mujeres y un 43% hombres<sup>8</sup> por lo que existe, en este segmento temporal, una equidad en relación al sexo y la consecución de los estudios, siendo el porcentaje de mujeres graduadas ligeramente superior.

Todas y todos cuentan con la publicación de alguna de sus obras. Este logro se debe en gran medida al trabajo de la RESAD en colaboración con la editorial Fundamentos y la publicación anual de los libros ya mencionados, *Piezas Breves y Promoción RESAD*, dentro de su Colección Espiral. Destaca también la publicación de textos a través de Ediciones Antígona, de la Asociación de Autoras y Autores de Teatro (AAT), de las revistas *Teatro Mínimo*<sup>9</sup>, *Acotaciones*, *ADE* y *Primer Acto*, o de la Muestra

de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. El número aproximado de obras que han cosechado es de 129 títulos, lo que supone una media de 6 obras por autora/autor.

También existe una aproximación al mundo audiovisual. Un 15% desarrolla guiones para cine o series de ficción. El guion se introduce como asignatura en el tercer curso de la carrera, siendo esta impartida por el profesor Ignacio García May, ampliando el campo de la escritura más allá de la escena teatral.

A parte de cultivar la escritura, el 35% se adentra en el mundo de la dirección de escena, ya sea de textos propios o de otras autoras o autores. La dirección de escena es una disciplina íntimamente ligada a la Dramaturgia en la RESAD; el plan de estudios de ambos itinerarios es prácticamente gemelo en los dos primeros cursos de formación.

Aproximadamente un 85% del total cuenta con premios y/o reconocimientos por sus textos. A señalar: Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca, Premio Teatro Exprés de la AAT, Premio Pluma de Oro en los Torneos de Dramaturgia del Teatro Español (Madrid), Certamen de Textos Teatrales Parábasis – Plaza del Arte (Badajoz), Concurso de Textos Teatrales dirigidos a público infantil de la Escuela Navarra de Teatro y el Ayuntamiento de Pamplona, Certamen Nacional para Directoras de Escena o los Premios de Textos de Teatro Carro de Baco (Barcelona).

El 35% ha obtenido becas o ayudas para la creación, así como la adjudicación residencias artísticas. Esto ha sido posible a través de diversas líneas como el Programa Ayuda a la Creación de Obras Teatrales del CAM, el Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del INAEM, el Proyecto Club Benjamín,<sup>10</sup> la Residencia de Creación por el Carme Teatre (Valencia), la Residencia Artística del desaparecido Teatro Pavón Kamikaze (Madrid), el Programa Antzerkigintza Berriak (Nuevas Dramaturgias), la Ayuda a la Creació d'Espectacles Escénica por el Institut Valencià de Cultura, la Ayuda Extraordinaria para la Movilidad Internacional de Autores Literarios del Ministerio de Cultura y Deporte, la Ayuda a personas físicas para la creación y desarrollo de las artes cinematográficas y las recientes Residencias Dramáticas del CDN.

En lo referente a estrenos de obras propias, egresadas y egresados han materializado en los escenarios, mínimamente, una de sus obras. La RESAD, y la actividad de las dos salas con las que cuenta -Valle

Inclán y García Lorca-, han albergado las primeras representaciones de estas autoras y autores. Pero la red de salas alternativas de la ciudad de Madrid ha permitido el desarrollo de otros muchos proyectos. Salas como Nave 73, Cuarta Pared, Mirador, Teatro de las Letras, Teatro de las Aguas han acogido a estas nuevas dramaturgias. También algunos textos, el 10%, se han estrenado en las dos sedes del CDN -Valle Inclán y María Guerrero-, el Teatro Español y Naves del Matadero, el Teatro Arriaga de Bilbao o el Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

Por otro lado, las obras de las y los egresados han formado cartel de diversos festivales. Algunos de ellos son el Festival Imparables y el Festival Iguales de Nave 73, el Festival de Teatro de Elche y el citado Certamen Nacional de Directoras de Escena. Señalar también el Festival Internacional de Teatro Español de Atenas, donde tres autoras han presentado sus creaciones. Cabe mencionar el Festival ClasicOFF de Nave 73 y el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en su sección Almagro Off, para reflejar como actividad recurrente la adaptación de textos clásicos, siendo un trabajo desempeñado por un 30% del total.

Siguiendo con la proyección internacional, tres textos de estas cinco promociones han sido traducidos al croata, ruso e inglés para su representación en Croacia, Rusia y Washington D.C.

Tras finalizar la RESAD su formación ha continuado. Alrededor del 20% decide formarse en guion audiovisual, accediendo a másteres oficiales como los impartidos por la UCM o la Universidad Carlos III. El nivel de máster en algún área ligada con la cultura o la filología, dentro de la muestra a estudio, es de un 40% del total y el 100% cuenta con formación complementaria en aspectos ligados a la escritura y a la escena contemporánea.

Por último, si atendemos a otras tareas ligadas con la profesión que desarrollan las tituladas y titulados, destacaría la ayudantía de dirección, seguida de la impartición de talleres y la docencia. Un porcentaje mínimo se introduce en la investigación de las Ciencias Teatrales.

A través de estos datos podemos establecer una serie de máximas resultantes. En primer lugar, la dramaturgia emergente se abre camino apostando por la formación continuada en las artes escénicas y audiovisuales, no terminando de estudiar cuando se finaliza la RESAD, señal del interés en aumentar capacidades y conocimientos dentro del oficio teatral. Las vías principales de exhibición son las salas alternativas y los

festivales que éstas ofrecen, entrando también en lo teatros nacionales y resistiéndose los teatros de gestión privada.

La calidad de los textos hace que obtengan reconocimiento en los certámenes a los que postulan; «ganan todos», como bien señalaba en profesor Fernando Doménech. La escritura de obras propias viene acompañada de la adaptación de obras clásicas. La adaptación como disciplina es cultivada en la RESAD en dos vertientes, Teatro Clásico y Adaptación de novela, por lo que el alumnado cuenta con herramientas necesarias para enfrentarse a dicho trabajo. Del mismo modo el estudio de Literatura Dramática es profuso durante la carrera, por lo que son capaces de manejar y desentrañar los títulos de autoras y autores universales. La dirección de escena es otra de las disciplinas con la que se atreven, como medio para dar a conocer sus creaciones y explorar sus intereses artísticos, gracias al grado de formación con el que cuentan. Las becas y ayudas llegan a 3 de cada 10, y la ayudantía de dirección es una de las tareas alternativas que más prolifera entre las egresadas y egresados.

Ahora analizaremos aspectos relacionados con la subjetividad de autoras y autores, como sus intereses en cuanto a temática y forma, la visión que tienen sobre la dramaturgia en la escena actual o la función social de las artes escénicas en nuestra contemporaneidad, con el fin de establecer vínculos o divergencias entre ellas y ellos.

## 5. ¿UN CORPUS GENERACIONAL?

Recogidos los datos cuantitativos de la dramaturgia más emergente en la RESAD y analizadas sus vías de acceso a la profesión, el artículo se centra en dar respuesta a la hipótesis que plantea al inicio del mismo: el origen de un corpus generacional de autoras y autores de lo dramático.

Recurriendo a la RAE, el término generación queda definido por siete acepciones. Será la quinta entrada la que más convenga para nuestra investigación:

5. f. Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación. *La generación del 98* (RAE, 2022).

Atendiendo a esta definición, nuestra hipótesis podría quedar resuelta de manera sencilla, ya que la muestra a estudio cumple varios de los ítems que se contemplan. El mayor porcentaje ha nacido en la década de los años 90, por lo que existe proximidad temporal entre ellas y ellos. En cuanto a la educación, todas y todos se forman en la misma institución con relación al oficio dramático —aunque aquí ya se abrirían grietas derivadas de su formación previa, o de la complementaria al terminar la carrera—. Sin duda, y teniendo en cuenta sus influjos culturales y sociales, estas autoras y autores comparten contexto sociocultural en el momento en el que inician su trayectoria profesional. Pero todos estos criterios que catalogan lo generacional quedarían diluidos si no constatamos la última parte de la acepción: la adopción por parte de la muestra de «una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación» (RAE, 2022).

Es por ello que se vuelve necesario analizar la opinión y pensamiento de la muestra a la hora de desarrollar su creación dramática. Son muchas las variables que pudieran marcar el influjo motivacional de las dramaturgos y dramaturgos en el punto de partida de un trabajo y más en el momento actual, donde la globalización permite conectarnos con realidades remotas y alejadas de nuestro hábitat, permitiendo la desconexión o rechazo de lo propio y próximo, en pos de aquello que a priori nos es extraño o disidente. Pero a través del análisis de las palabras propias de las recientes egresadas y egresados, profesionales a todos los efectos, vemos aspectos comunes en cuanto a los planteamientos iniciales de su creación.

### 5.1. Proyección social de la escritura dramática

Eva Mir habla de la existencia de «compromiso con el espectador». Según sus palabras para este artículo:

Conviviendo con nuestro público, nuestro deber es escucharle con todos nuestros sentidos, pero también demandarle ser parte activa. Y con el «mundo», con la educación, con el futuro, con la Historia, también opino que tenemos un compromiso. Quizás no a corto plazo, aunque también, pero al fin y al cabo estamos generando un corpus que posiblemente perdure en el tiempo y, como siempre ha ocurrido, crea pensamiento,

conducta, formas de relacionarse, igualdades y desigualdades (Mir, s.f.).

Esa idea de compromiso también está en Jana Pacheco que extiende su promesa y deber con el futuro, pero también con el pasado:

Últimamente me preocupan mucho las mujeres y hombres del futuro. —La infancia—. Me duelen las historias de niños y niñas que sufren, de manera inaceptable, la violencia [...]. Pongo su dolor en mis palabras, como si pudiera deshacerse [...]. Elijo mujeres como protagonistas de mis obras porque siento la necesidad que se haga justicia con ellas. Me mueve la empatía la curiosidad, la necesidad de descubrir a las artistas que me preceden [...]. Siento que de alguna forma las hago visibles [...] (Pacheco, s.f.).

Fruto de este pensamiento con la infancia nace su obra *Semillas de algodón*. La dramaturga adquiere un compromiso no solo con el público sino también con la profesión dado el trabajo que realiza dentro de la Asociación Clásicas y Modernas<sup>11</sup> en defensa y persecución de la igualdad entre hombres y mujeres dentro de la cultura.

Es la voz del dramaturgo Adrián Perea quien también constata el deber de la dramaturgia con la sociedad si observamos la temática de sus obras más recientes, que centran la mirada en la juventud -que generacionalmente le es próxima-. Por eso en *Los nomeolvides* habla de la idealización romántica; en *Ahora que nos dejan hablar*, del futuro laboral y profesional; *Los chicos de Baker-Miller* aborda las nuevas masculinidades y en *Las catástrofes que verán los chavales de la plaza*, materializa el problema con el cambio climático.

A Laura J. García le gusta pensar que escribe «crónicas de la realidad en la que vive» (García, s.f.). Entendemos pues la importancia de la cultura en general, y del teatro en particular, para poder definir un momento histórico; ser eco que resuene en el futuro y hable de lo que hoy somos. Tamara Gutiérrez dice del teatro ser «el arma perfecta para atacar corazones y agitar conciencias» (Gutiérrez, s.f.).

El término compromiso se liga pues al activismo social; la escritura dramática entendida como una herramienta sociológica que interactúa e interpela a nuestra contemporaneidad. Sobre esta idea existen voces que cuestionan si la escena española actual está realmente comprometida con

la función social del texto dramático. Gabriel Fuentes coincide en ver a la dramaturgia de hoy como «un altavoz de denuncia social», pero añade que está poniendo el foco en «personajes víctimas, retratando un mundo simple, de buenos y malos». Ana de Vera parece ir en línea con esta opinión: «del teatro que se exhibe en estos momentos observa centralismo, estatismo ideológico y autocomplacencia» (López Rejas, 2022).

Hablan de falta de riesgo en el sector. Eva Mir denuncia la inexistencia de «una estructura verdaderamente fuerte que sustente a los creadores y creadoras para que generen el material de lo que algún día se exhibirá» (López Rejas, 2022). Para Adrián Perea: «los jóvenes emergentes todavía sentimos que el sistema teatral nos mantiene sentados en un banquillo donde, al final, acaba saliendo aquél que decide no tirar la toalla (López Rejas, 2002).

La dramaturgia emergente ve necesaria una renovación que cuente con ellas y ellos, y sobre todo que interpele y atraiga al espectador futuro: «atraer a un público que será el público del futuro y [...] atender a sus necesidades», dice Eva Mir (López Rejas, 2022). Crean bajo la responsabilidad y el respeto que sienten por y para la sociedad que les observará desde el patio de butacas.

## 5.2. Temática: el mundo interior y su extrapolación universal

Aurora Parilla menciona «el desapego, la falta de amor como conductor del sinsentido existencial o las relaciones familiares» como temas recurrentes en su escritura: «todos ellos nacen de una necesidad personal de hablar de ello». Cree que «cuando partes de algo que de verdad necesitas contar, el resultado llega a ser honesto, llega a conectar con los demás». Jana Pacheco, refiriéndose sus obras *La procesión va por dentro*, *Las espigas del sueño* o *Paper Bag*, dice: «con estos textos intento conocerme un poquito mejor para entender mejor el mundo en el que vivimos» (Pacheco, s.f.). Javier del Barrio argumenta que todos sus textos han nacido «de una serie de preocupaciones y preguntas personales, lo suficientemente potentes como para conectar con más personas» (Barrio, s.f.). Mariña Prieto cree firmemente «en el teatro como encuentro con el otro; mostrar lo íntimo al espectador. Trabajar lo íntimo con el equipo artístico y compartirlo» (Prieto, s.f.). Gabriel Fuentes dice escribir sobre «el dolor soportado e infligido, la dificultad de comunicación entre las personas,

la identidad, el paso del tiempo o el amor como salvación», mientras que Jorge Aznar Canet habla de lo que «le indigna, entristece, excita, hace feliz o da miedo» (Aznar, s.f.). Antonio Domínguez escribe *Injuria* «desde la herida que provoca el insulto para izar una respuesta [...]. Más que una respuesta al insulto es un intento de exterminarlo. Es una obra que aúlla por la necesidad de amor» (Domínguez, s.f.).

Son las anteriores algunas de las motivaciones que llevan a estas autoras y autores a crear. Podemos entrever un proceso introspectivo fundamental en el origen de sus textos. La recreación de los conflictos internos, en forma de piezas dramáticas, es una práctica habitual a lo largo de la historia de la literatura dramática. Mirando a la escena contemporánea, la autoficción cuenta con una grata acogida, siendo la forma más exacerbada de representación del mundo interior del autor -evolución máxima de la práctica de los románticos allá por el siglo XIX-. Cabe señalar la obra de Jorge Navarro de Lemus, *Autoscopia*, perteneciente al género, o *El derecho a sobrevivir* de Antonio Domínguez que, según palabras del autor, la escribió «casi como una autobiografía» (Domínguez, s.f.).

Por lo que podemos entrever no existe una función meramente catártica en los textos que parten de lo personal, si no que la finalidad última reside en la elevación de lo personal hacia lo comunitario. Aurora Parrilla y Javier del Barrio hablan de conectar con los demás; Jana Pacheco de entender mejor el mundo en el que vivimos. Lo individual trasciende y dialoga con la colectividad. En este punto pudiera existir otro nexo de unión con la citada autoficción y el carácter político de la misma; cómo la anecdótica problemática de uno puede resonar y mover al conjunto. Tamara Gutiérrez dice: «creo que una herida íntima puede hacerse pública y política» (Gutiérrez, s.f.).

Laura J. García resume bien esta idea cuando habla del «valor de lo particular para alcanzar lo universal, en cómo algunas experiencias cotidianas, a priori carentes de épica, pueden hablarnos de aquello que nos resuena a todos» (García, s.f.).

### 5.3. El conocimiento de la literatura dramática

La literatura dramática dentro de la RESAD, con Margarita Piñero y Daniel Sarasola como profesores titulares, se estudia no desde el

historicismo, ni sobre la memorización de títulos y características, sino desde un trabajo que relaciona a la autora o autor con su contexto y con la composición formal de la obra. También se sigue esta línea en asignaturas teóricas como Teorías del Espectáculo y la Comunicación, a cargo del profesor Pedro Vllora, o en Historia de las Artes del Espectáculo, impartida para el itinerario de Dramaturgia por Fernando Doménech hasta su jubilación.

«Copio, copio todo lo que puedo porque me enseñaron que es la mejor forma de aprender». «Mi aspiración (imposible) sería poder parecerme con cada obra a casa autor y autora que admiro» (Aznar, s.f.). Las anteriores son sentencias de Jorge Aznar Canet. «Yo, personalmente, no sé escribir sin un referente encima de la mesa, al lado de mi portátil. A la hora de escribir tengo muy presentes a Antón Chéjov y Harold Pinter, siendo para mí referentes e impulsores de que hoy por hoy quiera dedicarme a la dramaturgia» (Parrilla, s.f.), reconoce Aurora Parrilla. Laura Esteban expone que, como dramaturga, le «interesa tanto versionar obras clásicas como escribir obras propias». Cree «que los clásicos nos hablan directamente, pero tenemos que convencer al público de que es así». A lo que Eva Mir añade: «que no haya un clásico sin revisar, que no exista una propuesta que pase por nuestra escena sin nada que decirnos» (Mir, s.f.). Gabriel Fuentes dice que «cada pieza es un intento de encontrar su propia voz»; para ello se busca en «Kristof, Lagarce, Camus, Kane, Chéjov... y en un largo etcétera» (Fuentes, s.f.).

El valor otorgado a las dramaturgas y dramaturgos que les preceden es una constante en las nuevas y nuevos autores dramáticos. Muestra es el trabajo de adaptación y revisitación que hacen de sus obras. Ello nos da señal del respeto que sienten por la profesión, por la literatura y por las voces que habitaron los escenarios anteriormente.

#### 5.4. Estructura y público

A razón del presente trabajo, pudimos contar con el testimonio directo de algunas y algunos de los investigados para conocer sus intereses formales y/o estructurales a la hora de lanzarse en el proceso de escritura.

Adrián Perea habla de «una dramaturgia que juegue y plantee distintos géneros, estilos, situaciones y estructuras dentro de una misma obra». Gabriel Fuentes tiene predilección por el monólogo como punto

de partida, así como por «la investigación de nuevas formas a partir de las vanguardias históricas». Laura Esteban dice emplear, tanto para las versiones como para sus obras, «las claves del teatro postdramático o del posmoderno». Aurora Parrilla, en sus procesos de escritura, se propone «retos de investigación sobre la Dramaturgia en sí. Preguntas sobre el estilo, sobre los límites del lenguaje, del conflicto, de los géneros, de la psicología de los personajes; del drama, en definitiva». Para Tamara Gutiérrez:

La forma es una herramienta y siempre pienso en ella en relación al contenido. Cuando tengo claro sobre qué quiero escribir, entonces me pregunto por cuál es la forma adecuada para hacerlo. No sólo en términos estéticos, sino a veces también éticos. Por ejemplo, en *Galerna* y en *Historia de un monstruo*, se tratan temas muy delicados como son el suicidio, la violencia hacia los menores, el asesinato de una niña... y en ambas la forma ha nacido de cierta cautela ética sobre lo que tiene que ser o no dicho y mostrado, o sobre la posibilidad de revictimizar a la víctima. Sobre todo, en el caso de *Historia de un monstruo*, que parte de un caso real.

De las palabras de Tamara Gutiérrez podemos entrever la importancia que se le da al espectador dentro de la concepción formal de la obra. Eva Mir, que no concibe «un estilo único, sino dispositivos que aparecen en función de cada proyecto», se siente atraída por «las formas con un porcentaje fragmentado, roto, con brechas en su estructura donde el espectador/lector deba completar información». Sobre esto, Adrián Perea expone:

Me interesa generar siempre una expectativa en el espectador y romperla para ofrecerle algo que no espera. Eso es lo que hace que el público se sienta vivo, incomodo y atento a lo que ocurre en escena. En estos últimos proyectos he descubierto que cualquier novedad que se le ofrezca al espectador va a ser siempre mucho más interesante tanto para mí, desde el proceso de escritura, como para ellos en el patio de butacas.

Ante lo expuesto, podríamos establecer que la dramaturgia emergente se embarca en nuevas concepciones formales, partiendo de la tradición dramática, así como de las prácticas más innovadoras. Del

mismo modo, es reseñable el lugar que ocupa el público, como elemento intrínseco y necesario de la estructura, atendiendo al proceso de recepción. No es que sea esto último algo novedoso -la tragedia de Esquilo ya contaba con ello, y en sus antípodas, el teatro brechtiano- pero dicha atención a la recepción vuelve a ser signo de conocimiento en el oficio dramaturgico; de entender la escritura como un arte vivo, no solo como literatura, y de la necesidad del que mira para su máximo desarrollo.

## 6. CONCLUSIONES

A través de lo analizado en este trabajo de investigación podemos establecer que la RESAD es centro de referencia para la formación dramaturgica en España. La historia, el tiempo y el Estado han sabido reconocer lo específico, valioso y meritorio de las enseñanzas artísticas superiores, elevando a grado universitario las carreras que en ella se estudian y, por consiguiente, acreditando el Grado en Dramaturgia para sus tituladas y titulados.

Pasados 30 años de la creación del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, de sus listas han salido nombres loables en el desarrollo del oficio dramaturgico, merecedores de prestigio dentro de la escena española del siglo XXI.

El objeto principal era poner la mirada sobre la dramaturgia emergente y, aún sorteando las dificultades socioeconómicas propias de nuestra contemporaneidad, vemos cómo su trabajo comienza a ser reconocido. Esto es debido al alto nivel formativo que adquieren al finalizar sus estudios, dotando sus creaciones de una calidad objetiva y plausible.

Pudiéramos estar delante de una nueva generación dramaturgica -que el tiempo se encargará de adjetivar- dado que no solo comparten espacio y tiempo, si no una actitud similar frente a la creación. Una mirada puesta en el teatro como herramienta sociológica. Una escritura dramática que nace de la introspección para convertirse en universal y colectiva. Por el respeto y conocimiento que tienen de la historia y de los clásicos de la literatura dramática universal. Por el interés en la innovación y la vanguardia. Por escribir para el hoy, sin obviar nunca el foco principal de su trabajo: la elevación de la palabra escrita en la escena delante de los ojos del espectador.

## 7. AGRADECIMIENTOS

A Laura Esteban, Gabriel Fuentes, Tamara Gutiérrez, Laura J. García, Eva Mir, Aurora Parrilla y a Adrián Perea, por sus testimonios directos para la realización de este trabajo. A Fernando Doménech, por su colaboración desinteresada y por la entrevista concedida. A Alberto Lara Lapido, cuyo trabajo permitió que esta investigación iniciara su rumbo, sirviendo de enlace con las promociones egresadas. Y a la profesora Itziar Pascual, por acompañarme en este proceso.

## 8. OBRAS CITADAS

- AZNAR CANET, J. (s.f.). *Jorge Aznar Canet* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/jorgeaznarcanet.html>
- BARRIO, J. (s.f.). *Javier del Barrio* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <http://www.contextoteatral.es/javierdelbarrio.html>
- CARREÑO BARRIGA, I. (s.f.). *Inicio* [página de LinkedIn]. Disponible en: <https://www.linkedin.com/in/ismael-carre%C3%B1o-barriga-901794209/>
- CISNEROS, N. (2020). Vanessa Espín y los secretos de la almohada. *Revista Godot*. Disponible en: <https://www.revistagodot.com/vanessa-espín-y-los-secretos-de-la-almohada/>
- DOMÍNGUEZ, A. (s.f.). *Inicio* [página web de Antonio Domínguez]. Disponible en: <http://www.antoniodominguezteatro.com/cv/>
- DOMÍNGUEZ, A. (s.f.). *Antonio Domínguez* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://contextoteatral.es/antoniodominguez.html>
- EL PEQUEÑO ESPECTADOR (s.f.). *El pequeño espectador. Revista de teatro y artes escénicas para bebés, infancia y juventud* [sobre Juan Sánchez Gómez]. Disponible en: <https://elpequeno espectador.es/sobrenosotros/>
- ESCALADA, J. (2014). *Julio Escalada (Dramaturgia)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LrrdlBI42c&t=17s>
- ESCALADA, J. (2015). *20 años de Dramaturgia en la RESAD*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LrrdlBI42c&t=17s>

- ESTÉVEZ, A. (2017). Off Lírico estrena una versión libre de «The Indian Queen» de Purcell en la RESAD. *Diario Lírico de Adela Estévez Campos* [sobre Nuria Hernando]. Disponible en: <https://diario-liricoes.blogspot.com/2017/01/off-lirico-estrena-una-version-libre-de.html>
- FUENTES, G. (s.f.). *Gabriel Fuentes* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/gabrielfuentes.html>
- G. Candal, I. (s.f.). *Ismael Gil Candal* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/ismaelgicandal.html>
- GARCÍA, A. (2020). Cartografía teatral de una generación: miradas cruzadas entre investigación y dramaturgia emergente. *Revista ADE n.º 179*, 10-26.
- GARCÍA, A y PÉREZ-RASILLA, E. (2020). Joven escritura teatral en España. *Revista ADE n.º 179*.
- GRANDA, J.J. (2017). *RESAD, historia de una escuela centenaria*. Madrid. Editado por la RESAD.
- GUTIÉRREZ, T. (s.f.). *Tamara Gutiérrez* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/tamaragutierrez.html>
- J. GARCÍA, L. (s.f.). *Laura J. García* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/laurajgarcia.html>
- LÓPEZ REJAS, J. (2022). 2022, el campo de batalla de la nueva dramaturgia. Periódico *El Español*. Disponible en: [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20220103/campo-batalla-nueva-dramaturgia/639686370\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20220103/campo-batalla-nueva-dramaturgia/639686370_0.html)
- M.C.P. (2022). Ana de Vera, una entre los diez. *Periódico El Adelantado*. Disponible en: <https://www.eladelantado.com/segovia/ana-de-vera-una-entre-los-diez/>
- MIR, E. (s.f.). *Eva Mir* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/evamir.html>
- NAVARRO DE LEMUS, J. (s.f.). *Inicio* [página de LinkedIn]. Disponible en: <https://www.linkedin.com/in/jorgenavarrodelemus/?trk=public-profile-badge-profile-badge-view-profile-cta&originalSubdomain=es>
- NAVARRO DE LEMUS, J (2019). *Autocopia..* INAEM. Disponible en: <https://muestrateatro.com/wp-content/uploads/2019/11/Autocopia.pdf>

- PACHECHO, J. (s.f.). *Jana Pacheco* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/janapacheco.html>
- PACHECHO, J. (s.f.) [janapachecopacheco]. *Perfil de Instagram*. Disponible en: <https://www.instagram.com/janapachecopacheco/>
- PACHECO, J. (2018). *Semillas de Algodón. Dramaturgia para la infancia y la juventud*. INAEM. Disponible en: <https://mustrateatro.com/wp-content/uploads/2018/12/SEMILLAS-DE-ALGODON.pdf>
- PALLÍN, Y. (2019). *Mentoría*. En VV.AA. *Teatro Promoción RESAD 2018*. Colección Espiral. Madrid. Editorial Fundamentos.
- PARRILLA, A. (s.f.). *Aurora Parrilla* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/auroraparrillacamacho.html>
- PASCUAL, I. (2013). Los estudios de Dramaturgia en la RESAD: dos DÉCADAS DE CAMINO. *REVISTA ESTRENO* 39.2, 56-66.
- PRIETO, M. (s.f.). *Mariña Prieto* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/marinaprieto.html>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). Generación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 7 de marzo de 2022. Disponible en: <https://dle.rae.es/generaci%C3%B3n>
- REVISTA GODOT (2019). Heroidas [sobre Juan Sánchez Gómez]. *Revista Godot*. Disponible en: <https://www.tarambana.net/espectaculos/heroidas/>
- SÁNCHEZ, B. (2020). *Residencias Dramáticas 2020-2021: Jorge Aznar Canet*. Disponible en: <https://dramatico.mcu.es/transversales/residencias-dramaticas-20-21/jorge-aznar-canet/>
- SIN FIRMA (2019). ¿Qué fue de aquel niño...? [sobre Jorge Navarro de Lemus]. Disponible en: <https://www.colegiolamagdalen.com/archives/que-fue-de-aquel-nino/>
- SIN FIRMA (2022). *Homenaje a estudiantes premiados en el área de Dramaturgia y al profesor Fernando Doménech*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9FQGURj75tU&t=3489s>
- SIN FIRMA (s.f.). *Nuestros talentos: Celia Morán*. Disponible en: <http://asdecocos.com/celia-moran/>
- SIN FIRMA (s.f.). *Jana Pacheco recibe una de las Ayudas a la Creación de obras teatrales del Ayuntamiento de Madrid*. Disponible en: <https://clasicasymodernas.org/jana-pacheco-recibe-una-las-ayudas-la-creacion-obras-teatrales-del-ayuntamiento-madrid/>

- SIN FIRMA (s.f.). *Inicio* [página web de la Compañía Comedias Cómicas. Información sobre Alejandro Pérez Portillo]. Disponible en: <https://comediascomicas.wixsite.com/cncc>
- SIN FIRMA (s.f.). *Vanessa Espín* [página web del Estudio Juan Codina]. Disponible en: <https://www.estudiojuancodina.org/2018/02/12/vanessa-espín/>
- SIN FIRMA (s.f.). *Colaboradores* [página web del blog Frutos Teatrales. Información sobre Nuria Hernando]. Disponible en: <https://frutosteatrales.com/colaboradores/>
- SIN FIRMA (s.f.). *Quiénes somos* [página web de la compañía Oniria Teatro. Información sobre Juan Sánchez Gómez]. Disponible en: <http://oniriateatro.com/quienes-somos/>
- SORIA TOMÁS, G. (2010). *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1851-1857)*. Monografías RESAD. Madrid. Editorial Fundamentos.
- RUÍZ, R. (2008). *Historia de un recorrido*. En Garre, S. y Pascual, I., eds. (2008) *Cuerpos en escena*, 145-157. Colección Ensayos y Manuales RESAD. Madrid. Editorial Fundamentos.
- TEKNECULTURA (2021). *Estudio de impacto del COVID-19 en exhibidores, compañías y productoras escénicas*. Disponible en: <https://www.factedta.org/wp-content/uploads/2022/01/Estudio-COVID-19-final.pdf>
- VERA, A. (s.f.). *Ana de Vera* [página de Contexto Teatral]. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/anadevera.html>
- VICENTE, A. (2019). Vicálvaro de voz en voz [sobre Jana Pacheco]. *Revista Godot* Disponible en: <https://www.revistagodot.com/vicalvaro-de-voz-en-voz/>
- VIZCAÍNO, J.A. (2014). *Juan Antonio Vizcaíno (Dramaturgia)*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_PSldI01AP0&list=PLvCmx6cWykm7LgYKdRoqWxEyNDsBjIuMg&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=_PSldI01AP0&list=PLvCmx6cWykm7LgYKdRoqWxEyNDsBjIuMg&index=7)

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> El próximo curso académico, 2022/2023, las Escuelas Superiores de Arte Dramático de Sevilla y Málaga incorporan los estudios de Dramaturgia en sus centros. Esto implica una mayor accesibilidad a la formación, así como la ampliación de oferta laboral para tituladas y titulados ([www.esadmalaga.com](http://www.esadmalaga.com) y [www.esadsevilla.org](http://www.esadsevilla.org)).
- <sup>2</sup> Por Decreto de 16 de marzo de 1967 la institución pasa a llamarse Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, dada la expansión de estos estudios (Granda, 2017).
- <sup>3</sup> A los enseñanzas citadas, habría que añadir el recorrido de Teatro de Objetos, cuyo plan de estudios se elabora, pero nunca ha llegado a implantarse. El último itinerario en incorporarse a la falta educativa ha sido el de Interpretación en Teatro Musical en 2011.
- <sup>4</sup> Los estudios de Escenografía dejan de considerarse experimentales en el año 1995. En 2022 el claustro de profesores de la RESAD da el visto bueno a la creación de una comisión dentro del Departamento de Plástica para el desarrollo de dos nuevos itinerarios, Iluminación y Diseño de Personaje. Esta tarea ha sido impulsada por la AAI (Asociación de Autores de Iluminación) peticionando formalmente que dichos estudios adquieran el rango de grado universitario.
- <sup>5</sup> Mentoría de Autores Noveles es un acto que se viene desarrollando en la RESAD, a cargo del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, para elogiar el trabajo de exalumnas y exalumnos premiados de manera anual. En él intervienen profesores y alumnado. El grueso del acto lo componen las lecturas dramatizadas de los textos premiados, teniendo como del elenco al claustro. Este año 2022 la Mentoría recoge también el homenaje al profesor, recientemente jubilado, Fernando Doménech.
- <sup>6</sup> El Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales está compuesto en la actualidad por: José Cruz, Julio Escalada, Ana I. Fernández Valbuena, Ignacio García May, Itziar Pascual, Yolanda Pallín, Margarita Piñero, Daniel Sarasola, Pedro Villora y José Antonio Vizcaíno. Es meritorio señalar a Juan Mayorga, Eduardo Pérez Rasilla y Julio Checa, entre otros, como miembros del citado departamento a lo largo de estos 30 años de recorrido, dada sus contribuciones a la práctica dramática contemporánea.

- <sup>7</sup> Fernando Doménech Rico nace en Madrid en 1951. Es doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesor de Literatura Española en institutos de Educación Secundaria hasta el año 1995 cuando comienza como profesor de Dramaturgia en la RESAD ([www.olmedo.es/participantes](http://www.olmedo.es/participantes)). Aparte de su labor docente, destaca su trabajo como investigador, con principal interés por el teatro español y extranjero del siglo XVIII, por el teatro español contemporáneo y por la Dramaturgia. Entre sus publicaciones podemos destacar *Historia del teatro español II* (como coordinación de contenidos junto con Emilio Peral Vega bajo la dirección de Javier Huerta Calvo. Editorial Gredos); *Leandro Fernández Moratín* (Síntesis); *Los trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral* (Editorial Fundamentos); la edición de *Manual de Dramaturgia* (Ediciones Universidad de Salamanca) y de *Historia y antología de la crítica teatral española* (CDN) ([www.ucm.es/item](http://www.ucm.es/item)). También realiza versiones de autores clásicos como Rojas Zorrilla, Lope de Vega o Quevedo y trabaja como asesor literario en diferentes montajes de teatro clásico ([www.olmedo.es/participantes](http://www.olmedo.es/participantes)).
- <sup>8</sup> En el momento de realización del artículo no tenemos constancia que entre el alumnado de estas promociones existan personas de género no binario o fluido.
- <sup>9</sup> *Teatro Mínimo* fue la primera revista digital de la RESAD, dirigida por Yolanda Pallín, que recogía una selección de mini piezas dramáticas elaboradas por el alumnado del 2º curso de Dramaturgia. Hoy ha dejado de publicarse.
- <sup>10</sup> El Club Benjamín es un proyecto de creación e investigación dramática impulsado por Nuevo Teatro Fronterizo (Madrid). Se trata de un proyecto beneficiario de las subvenciones destinadas a actividades relacionadas con la recuperación de la Memoria Democrática y las víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura otorgadas por el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática 2021-2022. Cuenta con la colaboración de *Primer Acto*, Clásicas y Modernas, Contexto Teatral, Jamming y *Le Monde diplomatique en español* ([www.nuevoteatrofronterizo.es](http://www.nuevoteatrofronterizo.es)).
- <sup>11</sup> Clásicas y Modernas es una asociación impulsada por mujeres profesionales de la literatura, el periodismo, la música, el teatro o el cine que busca la paridad como criterio cultural. Fue creada en Madrid en el año 2009.

## ANEXO I

## ENTREVISTA A FERNANDO DOMÉNECH

**Cristóbal Arias.** Se cumplen 30 años de Dramaturgia en la RESAD, ¿cómo valoras la evolución de los estudios en estas tres décadas?

Fernando Doménech. Han evolucionado muy poco, debido a la propia estructura de los estudios, marcados por una ley estatal que no se puede cambiar sin un larguísimo proceso y unos decretos autonómicos que tienen también una compleja dinámica para su cambio. Ha habido dos planes de estudios que no tienen una diferencia fundamental. En todo caso, el plan actual es algo más rígido que el anterior, que permitía una mayor optatividad.

**C.A.** ¿Han existido obstáculos que impidan un mejor desarrollo de la formación de alumnas y alumnos? De ser así, ¿cuáles señalarías?

**F.D.** Hay algunos obstáculos, que no me parecen determinantes, pero sin ellos creo que los estudios de Dramaturgia podrían mejorar. Fundamentalmente dos: la excesiva rigidez del plan de estudios y la excesiva separación de las diferentes carreras que se estudian en la RESAD. Las semanas de interrelación son un pequeño parche que no resuelven el hecho de que las carreras son prácticamente estancas.

**C.A.** ¿Qué cauces debiera seguir la carrera para amoldarse a su contemporaneidad?

**F.D.** La carrera está bastante bien amoldada a nuestro mundo contemporáneo. Otra cosa es que abarque todo el mundo contemporáneo, que en sí mismo es inabarcable. Los trabajos de Escritura teatral de alumnos de Dramaturgia suelen ser de una modernidad aplastante. Se podría pensar en ampliar algún aspecto, como el guion cinematográfico y televisivo, incluir los nuevos medios, etc..., pero a cambio de dejar otros aspectos tan interesantes como aquellos.

**C.A.** ¿Es la Dramaturgia la base de cualquier puesta en escena, independientemente de su naturaleza, ya sea dramática o performativa?

**F.D.** Sí, sin duda alguna.

**C.A.** ¿Cuál es el papel que juega la Dramaturgia en la escena actual?

**F.D.** Si consideramos la Dramaturgia como Escritura teatral, estamos -al menos en España- en un buen momento. Ha vuelto con fuerza el teatro de texto, y contamos con alguno de los dramaturgos más importantes de las últimas décadas en plena forma. Si consideramos la Dramaturgia como uno de los oficios teatrales, como sucede en Alemania, en España hay que reconocer que apenas existe.

**C.A.** Atendiendo a las últimas egresadas y egresados, ¿qué cambios observas respecto a promociones anteriores?

**F.D.** No encuentro diferencias apreciables entre las primeras y las últimas generaciones. En todo caso, encuentro que hay una cierta revalorización de la comedia, frente a la preferencia por lo trágico en anteriores promociones.

**C.A.** ¿Cómo definirías a estas nuevas hornadas de escritoras y escritores de lo dramático? ¿Qué les caracteriza?

**F.D.** Como otras promociones anteriores, creo que les caracteriza una fuerte preparación teórica y práctica, pero poco contacto con el mundo profesional. Por eso los egresados de la RESAD ganan todos los premios a los que se presentan, pero les cuesta mucho estrenar.

**C.A.** ¿Qué crees que les depara a las y los jóvenes que se adentran en la práctica profesional dada la situación de la escena en España?

**F.D.** Un panorama muy difícil. La realidad del teatro en España no permite que los titulados en Dramaturgia se integren fácilmente. Prácticamente solo se les reconoce como escritores, y esta carrera sigue siendo exclusivamente individual. No hay plazas de dramaturgo en los teatros públicos ni privados, ni los teatros tienen escritores residentes, como ocurre en otros países.

**C.A.** ¿Qué consejos le darías?

**F.D.** Aguanta y ten mucho ánimo. Y no dejes de escribir.

Madrid, Marzo 2022.

## ANEXO II

## DRAMATURGIA EMERGENTE EN LA RESAD:

## RECORRIDO PROFESIONAL DE SUS ÚLTIMAS CINCO PROMOCIONES EGRESADAS (2017/2021)

El presente monográfico recopila información relacionada con el recorrido profesional de las últimas cinco promociones egresadas por la RESAD con Grado en Dramaturgia (2017/2021). En dicho documento se señalan, de manera ordenada, los textos dramáticos publicados, estrenados y/o premiados, tanto autorías originales como versiones o adaptaciones de obras predecesoras (dramáticas, narrativas o de naturaleza lírica); del mismo modo, los guiones audiovisuales para cine y televisión. Se contemplan además las direcciones escénicas de textos teatrales. Otro de los ítems señalados han sido las becas, ayudas y/o residencias artísticas que hayan podido obtener para el desarrollo de proyectos. Se recogen los festivales teatrales y salas de representación que han acogido sus obras. Esta investigación también atiende a la formación académica, de tercer grado, en relación con el mundo del arte y la cultura. Por último, se atiende a otras tareas ligadas con la profesión que desarrollan de forma paralela y complementaria. En la mayoría de los casos, los trabajos mencionados corresponden con el segmento cronológico que va desde el inicio de los estudios en la RESAD hasta el momento actual, excepto alguna salvedad.

A tener en cuenta:

De las 28 tituladas y titulados solo se ha podido recapitular información de 26 de ellos.

El símbolo [-] en el margen destinado al año, indica que no se conoce con exactitud el tiempo en el que tiene lugar dicha eventualidad.

La falta lugar y fecha de nacimiento ligada a los nombres de autoras y autores se debe a que se desconocen en el momento de realización de la monografía.

La proximidad temporal con la muestra a estudio pudiera producir una falta de información de aquellas tareas que aún no hayan tenido referencia o bibliografía que las respalde.

El orden establecido va desde 2017 hasta 2021 y posteriormente por orden alfabético en base a la inicial del nombre propio de la autora o autor.

NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
Ana de Vera Martín (Segovia, 1993)	Formación	2017	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2017	<i>Nastrovia</i> Publicada por Editorial Fundamentos
		2017	Los electricistas.
		2017	<i>Una historia sordida.</i> Publicada por Editorial Fundamentos
		2017	Las mujeres salvajes.
		2018	<i>5 lobitos</i> (Coescrita con José Andrés López). Becada por el Carme Teatre en su II Residencia de Creación. Estrenada en la sala Carme Teatre (Valencia).
		2019	Réquiem/Milagro.
		2020	Tauromaquia.
		2020	<i>Naughty Hands.</i> Finalista en la International Short Play Competition. Traducida al ruso. Estrenada en Makaronka Theater (Rusia).
	GUIÓN AUDIOVISUAL	2020	El alborotador. Becada por la SGAE con el Laboratorio para la creación de guion de cine.

## ARTÍCULOS

NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
Gabriel Fuentes (Málaga, 1980)	Formación	2017	Graduado en Dramaturgia (RESAD)
	OBRAS TEATRALES	2013	Desguace. Publicada por la RESAD: Colección Teatro Mínimo.
		2014	<i>La revolución de las permanentes.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2014	<i>Napolitana de crema.</i> Publicada por la editorial griega IASPIS.
		2015	<i>Mamut.</i> Premio Teatro Exprés de la AAT. Estrenada en la sala Cuarta Pared (Madrid). Dirección de Óscar Miranda. Traducida al croata. Publicada en la revista <i>Kazalište</i> 63/64 (Croacia, 2016)
		2015	<i>Matrioska.</i> Segundo premio del Certamen de Nuevos Dramaturgos LANAU Escénica. Estrenada en La Mínima (espacio escénico no convencional). Temporada en Nave 73 (Madrid). Dirección de Óscar Pastor.
		2017	<i>El ascenso.</i> Publicada por la AAT: <i>El tamaño no importa VII.</i>
		2018	<i>La niebla.</i> Publicada por Editorial Fundamentos. Lectura dramatizada el Teatro Pavón Kamikaze (Madrid) dentro del Ciclo de lecturas dramatizadas y dramaturgia emergente.

## ARTÍCULOS

		2018	<i>Toda la luz del mundo.</i> Publicada por Ediciones Antígona: <i>De Voz en voz. Memorias urbanas de Vicálvaro</i> (2019).
		2018	<i>Con el corazón en los dientes.</i> Lectura dramatizada en la Maratón de Monólogos de la AAT (Teatros Luchana, Madrid). Dirección de Nieves Rodríguez Rodríguez.
		2019	<i>Humo.</i> Publicada por Ediciones Invasoras: <i>Un mínimo de Justicia.</i>
		2019	<i>Las grandes alas negras de la muerte.</i> Premio VII Concurso de Monólogos por el Cabildo de Canarias. Estrenada en el Festival de Monólogos de la Sala Insular de teatro (Gran Canaria). Dirección de Carlos Alonso Callero. Publicada por Ediciones Antígona y la AAT: <i>El tamaño no importa X</i> (2020).
		2021	<i>La tormenta.</i> Mención especial en el VIII Premio Carro de Baco de Textos Teatrales. Publicada por Carro de Baco: <i>Dramaturgia 21.</i>
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2018	<i>El sueño de Bambi</i> , versión propia del texto de Christian Avilés. Estrenada en Intemperie Teatro por la compañía catalana Entropel.
		2019	<i>Entusiastas</i> , de Paz Palau. Becado por la IV Residencia Artística del Teatro Pavón Kamikaze. Estrenada en el Teatro Pavón Kamikaze. Estrenada en el Teatro Principal de Castellón (2021).
		2019	<i>Kebab</i> , de Gianina Còrbunariu. Estrenada en Nave 73.

## ARTÍCULOS

	OTRAS TAREAS	-	Dirección artística de Punctum Compañía.
		-	Ayudante de dirección de Miguel del Arco, Jana Pacheco y Guillem Clua.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
JANA PACHECO (MADRID, 1985)	FORMACIÓN	-	Licenciada en Historia del Arte (UCM y Universidad Bergen de Noruega).
		-	Máster de Teatro y Artes Escénicas (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2017	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		2012	La procesión va por dentro.
		2014	<i>Camille</i> . Estrenada en La Puerta Estrecha (Madrid). Premio mejor escenografía en el Festival TEA (Toledo Escena Abierta).
		2015	La mujer roja.
		2015	<i>Simetría de un beso</i> . Publicada por la RESAD
		2016	Paper bag.
		2016	<i>Las espigas del sueño</i> . Publicada por Editorial Fundamentos Estrenada en la RESAD
		2017	<i>Remedios Varo: Mujer Alquimia</i> (Segunda parte de la trilogía dedicada a mujeres artistas, siendo la primera, <i>Camille</i> ). Becada por la CAM en su programa Ayuda a la Creación de Obras Teatrales.

		2018	<i>Semillas de algodón</i> (Teatro para la Infancia y la Juventud). Becada por el INAEM en su programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales. Forma parte del Programa Teatro a Domicilio, impulsado por el Teatro Cánovas de Málaga, para llevar el teatro a los colegios (2021)
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2018	<i>La tumba de María Zambrano</i> , de Nieves Rodríguez Rodríguez. Estrenada en el Corral de Comedias de Alcalá (Ciclo Igualdad Teatro). Programada en el CDN.
		2018	<i>Rosario de Acuña: Ráfagas de Huracán (En letra grande)</i> , de Asunción Bernárdez. Estrenada en el CDN
		2019	<i>De voz en voz. una obra de teatro caminada</i> , junto con Diego Sabanés y David Carrasco. Proyecto de arte social colaborativo, Plantación de la Memoria, a través de Imagina Madrid e impulsado por Intermediae-Matadero (2017)
		2021	<i>Rito Expandido III. Ramificaciones felinas</i> (Performance). Estrenada en el Contenedor Cultural de la UMA (Málaga).
	OTRAS TAREAS	2016	Cofundadora de Volver Producciones.
		2016	Coordinadora técnica nacional del proyecto Temporadas Igualdad MH. Proyecto impulsado por la Asociación Clásicas y Modernas con el objetivo de salvaguardar el cumplimiento de la Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres dentro de las artes escénicas.
		2021	<i>Desco, luego existo</i> (Laboratorio de creación inclusivo a través de la performance). Desarrollado en el Museo Carmen Thyssen (Málaga).

		2022	Fundadora de El Palomar, Escuela Itinerante. Escuela de creación escénica independiente para fomentar el coaprendizaje entre las personas desde los feminismos y los cuerpos diversos, de forma transversal en la pedagogía y la creación artística. Imparte talleres sobre dramaturgia visual, dramaturgia para la danza, producción y gestión de proyectos escénicos, etc.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
TAMARA GUTIÉRREZ (SANTANDER, 1993)	FORMACIÓN	2017	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		-	Graduada en Filosofía (UCM)
		-	Máster en Teoría y Crítica de la Cultura (Universidad Carlos III)
		-	Máster en Estudios del Holocausto (Universidad Bar Ilan, Israel)
		-	Doctoranda: <i>La representación de la violencia en la dramaturgia contemporánea</i> (Universidad Bar Ilan, Israel).
	OBRAS TEATRALES	2013	Los gansos de Lekeito.
		2015	<i>Wish you were here.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2016	<i>La boda de dos maridos</i> , versión de Lope de Vega. Estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, división Almagro Off.
			<i>La jauría del silencio.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.

		2016	<i>Traumnovelle.</i> Estrenada en el Teatro Municipal de Atenas, dentro del III Festival de Teatro Español en Atenas.
		2017	<i>Galerna.</i> Becada por el Programa Antzerkigintza Berriak (Nuevas Dramaturgias). Estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao.
		2018	<i>Historia de un monstruo.</i> Becada por el INAEM en el VII Programa de Dramaturgias Actuales. Publicada por la Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos (Alicante).
	OTRAS TAREAS	2018	Artículo de investigación: <i>El compromiso social y político en las obras de Juan Mayorga: "Hamelin" y "Himmelweg", teatro contra la barbarie</i> (2018). Editado por la Universidad de León en el volumen <i>La escritura y su órbita. Nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica</i> (edición de Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez).
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
JORGE NAVARRO DE LEMUS (CASTELLÓN DE LA PLANA, 1986)	FORMACIÓN	-	Graduado en Interpretación Textual (ESAD de Valencia).
		2017	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
		2018	Máster en Escritura Creativa (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2017	<i>Yo soy Pepe Postigo</i> Publicada por Editorial Fundamentos. Estrenada en Teatros Luchana (Madrid).

## ARTÍCULOS

		2017	<i>Los bolsillos de Óscar M.</i> Becada por la Generalitat Valenciana con las Ayudas a la Creación de Literatura Escénica.
		2019	<i>La Marjal.</i> Publicada por la revista <i>Acotaciones</i> .
		2018	<i>Moongate.</i> Texto teatral del proyecto de investigación becado por UCM-Santander: <i>Pensamiento y representación literaria y artística digital ante la crisis de Europa y el Mediterráneo.</i> Estrenada en la RESAD.
		2019	<i>Autoescopia.</i> Becada por el INAEM en su programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales.
	GUIÓN AUDIOVISUAL	2021	Película: <i>Ego</i> . Idea original y guion. Dirección de Alfonso Cortés-Cavanillas.
		2020	Serie: <i>Otros mundos: El camino de Santiago.</i> Guionista. Para Movistar+. Dirección de Javier Sierra.
		2020	Serie: <i>Porvenir.</i> Guionista. Para Movistar+.
		2019	Serie: <i>Otros Mundos: Señales.</i> Guionista. Para Movistar +.
		2019	Serie: <i>Circular.</i> Guionista. Para Playz.
		2021	Película: <i>Ego</i> . Idea original y guion. Dirección de Alfonso Cortés-Cavanillas.
<b>NOMBRE</b>	<b>ACTIVIDAD</b>	<b>AÑO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>

## ARTÍCULOS

ADRIÁ RALUY MEDINA	FORMACIÓN	2018	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2016	<i>God Bless John Wayne.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2017	<i>Saint-Ex</i> (Dramaturgia y Dirección). Estrenada en la RESAD.
<b>NOMBRE</b>	<b>ACTIVIDAD</b>	<b>AÑO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
CELIA MORÁN (TOLEDO, 1990)	FORMACIÓN	2018	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2020	Buena ventura.
		2020	<i>Concertina.</i> Premio Pluma de oro del IV Torneo de Dramaturgia del Teatro Español (Madrid). Lectura Dramatizada en Naves del Matadero (Madrid).
		2019	Made in Benidorm.
		2018	<i>Tatuaje, la quinta sinfonía callejera de la Generación del Piojo Verde.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>Aquí jodí, pero usted no tiene la culpa.</i> Ganadora del II Festival de Dramaturgia Femenina en Atenas. Estreno en el Teatro Municipal de Atenas. Publicado por la Editorial griega LASPYS.
		2017	<i>El ombligo de la reina.</i> Premio a la mejor dirección, mejor actriz y mejor música original en el Festival de Teatro Entre Dos Aguas. Reestrenada en Teatro Lara, Nave 73 y Teatro de las Letras (Madrid). Publicado por Editorial Fundamentos.

## ARTÍCULOS

		2017	<i>El regreso de Agony.</i> Estrenada en el Festival de Olite, Teatro Municipal de Tafalla (Navarra).
		2016	Candelaria.
	OTRAS TAREAS	-	Actriz. <i>Atra Bilis</i> , de Laila Ripoll. Dirección Alberto Velasco. <i>Y llegar basta la luna</i> . Dirección, María San Miguel. <i>Lo fingido verdadero</i> . Adaptación de Félix Estaire. Dirección, David Ojeda.
		2018	Ayudante de dirección. <i>La ternura</i> , de Alfredo Sanzol.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
EVA MIR (VALENCIA, 1996)	FORMACIÓN	2020	Máster de Guion The Mediapro Studio (UCM).
		2018	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2022	<i>Espanya és una lassaña</i> Publicada en la revista <i>Afán de Plan</i> (Valencia).
		2021	<i>La lona</i> . Becada por el INAEM en su programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales. Publicada por el INAEM.
		2021	<i>Confín</i> . Traducida al inglés como <i>Lookdown</i> . Estrenada en Washington D.C. Dirección de Ignacio García-Bustelo.
		2020	<i>No habrá próxima entrega</i> . Becada por el Institut Valencià de Cultura con la Ayuda a la Creació d'Espectacles Escènics.

## ARTÍCULOS

		2020	<i>La conmoción.</i> Publicada por el CDN: <i>Trilogía “la pira”</i> . Estrenada en el CDN. Dirección de Alfredo Sanzol.
		2020	<i>Cuando me falte todo el aire del mundo.</i> publicada por la Editorial Ñaque: Colección Adolescer.
		2019	<i>Héroes en diciembre.</i> Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca. Publicada por el INAEM. Lectura dramatizada en Parc Central de Poblenou (Barcelona), dirigida por Anna Serrano, a cargo de la Sala Beckett. Estrenada en el CDN.
		2019	<i>Hacia Regolit.</i> Incluida en la lista “Lo mejor del teatro en 2020” por el periódico El Mundo. Estrenada en Sala Cuarta Pared (Madrid), dentro del Festival Esscencia. Dirección de Ruth Rubio. Reestreno en Nave 73 (Madrid).
		2018	<i>El silencio de los relojes.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>El latido mudo</i> , (Dramaturgia y Codirección). Estrenada en Nave 73 (Madrid), dentro del Festival Iguales.
		2017	<i>Ecos, el salón de los espejos</i> , (Dramaturgia y Dirección). Estrenada en la Casa-Muse Lope de Vega (Madrid).

## ARTÍCULOS

		2016	<i>Antípodas</i> , (Dramaturgia y Dirección). Estreno en Nave 73 (Madrid), dentro del Festival Imparables. Reestreno en el Umbral de la Primavera (Madrid) Reestreno Festival Estrénate de CICUS (Sevilla) Publicada en la revista <i>ADE</i> n°179 (2020).
		2015	<i>Incienso</i> . Publicada por Editorial Fundamentos.
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2022	<i>Gente sencilla</i> , de Anna Gschnitzer. Lectura dramatizada en el Teatro Español (Madrid) dentro del Ciclo Lecturas Alemanas.
	GUIÓN AUDIOVISUAL	2022	<i>El internado Las Cumbres</i> . Guionista, temporadas 2 y 3. Para Amazon Prime.
	OTRAS TAREAS	2022	Coordinadora Club de lectura on-line en el CDN.
		2022	Profesora Dramaturgia en Estudio Juan Codina (Madrid).
		2021	Publicación relato, <i>Techno-tinto</i> . Revista <i>Actúa</i> de AISGE.
		2021	Imparte taller on-line "Aquí y ahora", en Nuevo Teatro Fronterizo (Madrid).
		2020	Imparte talle de dramaturgia a través de "Dramatourgia" (AECID) en Latinoamérica y Centroamérica.
		2020	Jurado Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca.
		2020	Jurado Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela.
<b>NOMBRE</b>	<b>ACTIVIDAD</b>	<b>AÑO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>

## ARTÍCULOS

ISMAEL CARREÑO BARRIGA	FORMACIÓN	2018	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
		2021	Máster en Guion de The Mediapro Studios (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2017	<i>Quién te quiere a ti ojos tristes</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
	GUION AUDIOVISUAL	2022	Escritor autónomo de guiones. Serie: Cuéntame cómo pasó (Capítulo 1, temporada 22). Para RTVE.
	OTRAS TAREAS	2022	Taller de Guion de Videojuegos (Escuela FX Animation, Barcelona).
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
ISMAEL G. CANDAL (A CORUÑA, 1994)	FORMACIÓN	2018	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2015	<i>Pater et filius.</i> Finalista en el XVI Premio de Teatro Exprés de la AAT. Estrenada en la Cuarta Pared (Madrid).
		2017	<i>Apóstata.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>Limbo.</i> Estrenada en A Regadeira de Adela (Santiago de Compostela).
		2019	<i>Aturuxo,</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2019	<i>Karelu,</i> coescrita con Gustavo del Río. Estrenada en el Teatro Rosalía de Castro (A Coruña).
		2022	<i>Pura,</i> coescrita con Gustavo del Río. Estrenada en el Teatro Bellas Artes (Madrid).

## ARTÍCULOS

NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
NURIA HERNANDO (1991)	FORMACIÓN	2018	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		-	Máster en Gestión Cultural (UCM).
	OBRAS TEATRALES	-	<i>El orden de la tierra.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2020	<i>1940. Manuscrito encontrado en el olvido,</i> coescrita con Tolo Ferrá. Adaptación de <i>Los girasoles ciegos</i> de Alberto Méndez. Candidata a los Premios Max: categoría Adaptación Teatral. Estrenada en el Teatro del Barrio (Madrid).
	OTRAS TAREAS	2017	Ayudante de dirección y dramaturgista <i>Ópera The Indian Queen</i> , de John Dryden y Sir Rober Howard. Premio Social Strands and Expressive Gesture Danail Chirpansky (Bulgaria). Estrenada en la RESAD.
		-	Colaboradora con Frutos Teatrales, blog dedicado a la escena germana.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
ADRIÁN PEREA (MADRID, 1997)	FORMACIÓN	2020	Máster en Guion de Cine y Televisión (Universidad Carlos III).
		2019	Graduado en Dramaturgia (RESAD)
	OBRAS TEATRALES	2018	<i>El leñador y la extranjera.</i> Accésit de Textos Teatrales en el XXVIII Certamen Calamonte Joven 2018 (Badajoz).

## ARTÍCULOS

		2018	<i>El reino de los cualquiera.</i> Accésit de Textos Teatrales en el XXVIII Certamen Calamonte Joven 2018 (Badajoz).
		2018	<i>Hasta Palomares.</i> Publicada por Editorial Fundamentos. Estrenada en la sala Nueve Norte (2019, Madrid). Dirección de Pablo M. Bravo.
		2018	<i>Buenas noches y buena suerte</i> (Dramaturgia y Dirección). Estrenada en la sala Nueve Norte (Madrid).
		2018	<i>La bella Aurora PUF</i> (Adaptación a partir del texto de Lope de Vega). Estrenada en Nave 73 (Madrid), dentro del Festival ClasicOFF. Dirección de Araceli Contreras.
		2019	<i>La princesa tiene cáncer</i> (Dramaturgia y Dirección). Estrenada en la RESAD.
		2019	<i>Los nomecolvides.</i> Estrenada en la RESAD. Dirección de Álvaro Nogales. Publicada por Editorial Fundamentos.
		2021	<i>Ahora que nos dejan hablar</i> (Adaptación a partir de El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes). Estrenada en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares (Madrid). Dirección de Álvaro Nogales.
		2021	<i>Los chicos de Baker-Miller.</i> Estrenada en Sala Mirador (Madrid), en Festival Surge Madrid. Dir: de Á. Nogales y A. Perea.

## ARTÍCULOS

	GUION AUDIOVISUAL	2020	<i>Una y otra vez.</i> Proyecto seleccionado por la CAM dentro de las Ayudas a personas físicas para la creación y desarrollo de las artes cinematográficas.
	OTRAS TAREAS	2022	Residente en la II Edición de las Residencias Dramáticas del CDN. Desarrollando la escritura de la obra <i>Las catástrofes que verán los chavales de la plaza.</i>
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
ALEJANDRO PÉREZ PORTILO	FORMACIÓN	2019	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2019	<i>De lirios, de abejas.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2019	<i>Las manos con las que se abre el Tirititrán.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2014	<i>Prometeo liberado</i> (Dramaturgia y Dirección) Estrenada en la Sala Trovador (Madrid)
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2015	<i>El oso.</i> Estrenada en la RESAD
	OTRAS TAREAS	2014	Cofundador y director de la Compañía nacional de Comedias Cómicas (CnCC).
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
LAURA J. GARCÍA (MADRID, 1988)	FORMACIÓN	2019	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2021	<i>Historias que no suceden.</i> Becada por el INAEM en su programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales. Publicada por el INAEM.

## ARTÍCULOS

		2019	<i>Retales de verano.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2019	<i>Anverso. El musical.</i>
		2019	<i>Romeo y Julieta. Estrellas cruzadas.</i> (Adaptación y traducción de la obra de William Shakespeare.) Becada con la Residencia Artística de LOSDEDAE. Estrenada en Nave 73 (Madrid) dentro del Festival Imparables.
		2018	<i>Estocolmo (comedia navideña).</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2017	<i>El fin tras el punto</i> (Adaptación teatral de los poemarios <i>Girasoles en Venecia</i> , de Jesús serna Quijada y <i>Cómo escapar de la isla de Villings</i> , de Álvaro Carbonell. Estrenada en la Casa de la Cultura de Albufera (Alicante).
	OTRAS TAREAS	2022	Becada con la Ayuda extraordinaria para la movilidad internacional de autores literarios del Ministerio de Cultura y Deporte para la realización de un proyecto de escritura teatral en la Escuela de Interpretación Stella Adler Studio de Nueva York.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
ANTONIO DOMÍNGUEZ (ALICANTE, 1984)	FORMACIÓN	2007	Licenciado en Comunicación Audiovisual (UCM).
		2009	Master en Artes Escénicas (URJC).
		2020	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
		2021	Doctor Cum Laude (UCM). Tesis: <i>El director de Actores.</i>

## ARTÍCULOS

	OBRAS TEATRALES	2013	<i>El ciclo dividido</i> (Dramaturgia y Dirección). Estrenada en la RESAD.
		2014	<i>Nuestra ciudad</i> (Dirección y Adaptación de la obra de Thornton Wilder). Estrenada en la RESAD.
		2015	<i>Prescription (La receta)</i> .
		2019	<i>Mirlo berido</i> . Publicado por Editorial Fundamentos.
		2020	<i>Diagrama: cuidar o consumir</i> (Dramaturgia y dirección). Estrenada en el Festival Surge (Madrid)
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2009	<i>Magnolia</i> . Premio Mejor Dirección en el Festival Internación Madrid Sur y Premio Mejor Dirección y Mejor Montaje en el Festival de Teatro de Alcorcón.
		2012	<i>La vida es sueño, Auto Sacramental</i> . Estrenada en la RESAD.
		2014	<i>Adela</i> (basada en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca). Estrenada en Teatro Fernán Gómez. Premio Jóvenes creadores de la CAM (2015) y Premio del Público, Escenia Valencia (2015).
		2016	<i>Otelo</i> , de William Shakespeare. Estrenada en el Teatro Galileo (Madrid).
		2016	<i>Ante Romeo y Julieta</i> (A partir de la obra de William Shakespeare).
		2018	<i>Federico y Lola. El desencuentro</i> , de Jon Sarasti. Estrenada en el Teatro Lara.

	GUIÓN AUDIOVISUAL	2006	<i>La puerta abierta.</i> Nominado a la Mejor Dirección Novel en Visualia (Madrid, 2007), Premio Mejor Cortometraje en el Festival de Cortometrajes de Córdoba (2007), Premio Mejor Director en Certamen de Jóvenes Artistas (Castilla la Mancha, 2007).
	OTRAS TAREAS	-	Coach de actrices y actores.
		-	Colaborador Honorífico de la UCM.
		-	Profesor de Interpretación y de Dirección de Actores.
		-	Trabajos de investigación. <i>La dirección de actores a partir de El actor y la diana de Declan Donnellan; Los hombres y el mundo masculino en La casa de Bernarda Alba; Grotowski, según el siglo XXI.</i>
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
MARIÑA PRIETO (SANITAGO DE COMPOSTELA, 1994)	FORMACIÓN	2020	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		2021	Máster en Guion de The Mediapro Studios (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2017	<i>Diosa y tumba: Marilyn Monroe atravesada por la ficción.</i>
		2020	<i>Pilar entre dos casas.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>Los asaltos.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>Jódete y baila.</i>
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2017	<i>Inauguración</i> , de Václav Havel. Estrenada en el Teatro de las Aguas (Madrid).

## ARTÍCULOS

	OTRAS TAREAS	2016	Premio de Poesía Antón Zapata por <i>Mar de amor, mar de muerte</i> .
		2018	Prácticas de dirección. <i>La valentía</i> . Dirección de Alfredo Sanzol.
		2022	Escritura de escenas originales para videobooks.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
MIRZA ALEJANDRA GUTIÉRREZ SANTAELLA.	FORMACIÓN	2020	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2019	<i>Padre solo hay uno (Y como el mío... ¿ninguno?)</i> . Publicado por Editorial Fundamentos.
		2019	<i>Baby blue</i> . Mención especial en los Premios de Textos de Teatro Carro de Baco 2019.
		2021	<i>Siempre vivas</i> . Publicada por Editorial Fundamentos.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
JAVIER DEL BARRIO (MADRID, 1992)	FORMACIÓN	2020	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2019	<i>El tigre y el payaso</i> .
		2018	<i>Desplumar al aguilucho</i> . Publicado por Editorial Fundamentos.
		2018	<i>El hijo de Bean Nigbe</i> . Premio del XXVII Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil, organizado por Escuela Navarra de Teatro y Ayuntamiento de Pamplona.

## ARTÍCULOS

		2020	<i>Recuerdos colaterales.</i> Publicado por Editorial Fundamentos.
		2020	<i>El cómplice.</i> Publicado por la AAT y Ediciones Antígona: El tamaño no importa X.
	OTRAS TAREAS	-	Iluminador Compañía de teatro No más Drama.
		2019	Ayudante de dirección. <i>Firmado Lejárraga</i> , en el CDN. Dirección de Miguel ángel Lamata.
		2020	Artículo <i>Mi primera incursión en la dramaturgia infantil.</i> Publicado en revista <i>Primer Acto</i> n° 358.
		2022	Miembro del Club Benjamín 2022.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
JORGE AZNAR CANET (ALICANTE, 1980)	FORMACIÓN	-	Licenciado en Filología Inglesa (Universidad de Alicante).
		2004	Formación actoral, método Jacques Lecoq (Estudis de Teatre, Escuela Internacional de Teatro Bertj Tovies).
		2010	Máster en Traducción e interpretación en los Servicios Públicos (Universidad de Alcalá de Henares).
		2020	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2021	<i>Abby/Izzy: crónicas del Underground.</i> Becada por la I Edición de Residencias Dramáticas del CDN. Publicada por el CDN en Colección Residencias Dramáticas 2020/21.

## ARTÍCULOS

		2020	<i>Dentro del Hospital.</i> Becada por la CAM con la Ayuda a la creación y el desarrollo de las artes escénicas, cinematográficas, musicales y de moda.
		2020	<i>La mejor de la suertes.</i> Ganadora del VII Certamen de Textos Teatrales Parábasis -Plaza del Arte (Badajoz).
		2018	<i>Lejos de la aldea.</i>
		2018	<i>Todos queremos a Pablo.</i> Publicado por Editorial Fundamentos.
		2016	<i>Esperanza de vida.</i>
	OTRAS TAREAS	2020	Artículo de investigación: <i>Golpe tras golpe: violencias en "Morir (un instante antes de morir)" y "La Sangre", de Sergi Belbel.</i> Publicado en la revista <i>Acotaciones</i> n.º 45.
		2019	Traducción de artículos de investigación al inglés en la revista <i>Acotaciones</i> .
		2019	Ayudante de dirección. <i>Valor, agravio y mujer</i> , de Ana Caro. Dirección de Verónica Clausich Estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Almagro.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
JUAN SÁNCHEZ GÓMEZ (MADRID)	FORMACIÓN	2020	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	-	<i>El chico de las 15:30.</i>

## ARTÍCULOS

		-	<i>Heroídas</i> (Versión libre a partir de Cartas de las heroínas de Ovidio). Estrenada en Sala Tarambana (Madrid).
		2019	<i>Los príncipes azules montan en Vespa</i> . Publicada por Editorial Fundamentos.
		2021	<i>La verdadera historia del Príncipe Valiente</i> . Publicada por Editorial Fundamentos.
	OTRAS TAREAS	-	Colaborador con El pequeño espectador, web dedicada a reseñar el hecho teatral para la infancia y la juventud.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
LAURA ESTEBAN CANET	FORMACIÓN	-	Graduada en Español: Lengua y Literatura (UCM).
		-	Máster en Investigación en Lengua Española (UCM).
		2020	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		2022	Doctoranda en Siglo de Oro (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2018	<i>La fierecilla domada</i> (Adaptación de la obra de William Shakespeare). Estrenada en Nave 73, dentro del Festival Clasicoff.
		2019	<i>Que alguien me suicide</i> . Publicada por Editorial Fundamentos.

		2019	<i>Cabaret barroco</i> . Estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, sección Almagro Off. Dirección de Andrea Krull.
		2019	<i>Bisturí de cuatro filos, garganta rota y olvido</i> (A partir de la obra de Federico García Lorca). Estrenada en la RESAD. Dirección de David Boceta.
		2019	<i>Más es más</i> (A partir de El retablo de las maravillas de Miguel de Cervantes). Estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, sección Almagro Off y en Nave 73, dentro del Festival Clasicoff. Dirección de Lucía Rodríguez.
		2021	<i>Emilia Pardo Bazán: (re)creación de una escritora</i> . Estrenada en la Biblioteca Nacional. Dirección de Félix Estaire.
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2017	<i>Trinidad</i> , de Ana Fernández Valbuena. Estrenada Sala Nao 8 (Madrid). Reestreno en Nave 73, dentro del Festival Iguales; en El Umbral de la Primavera, dentro del Festival de teatro LGTBI Con-Vivencias; en el Festival de Teatro de Elche.
		2018	<i>Sin derecho de autora</i> , de Yolanda Altabert. Mentoría de la Lila de las Mujeres Profesionales del Teatro.
		2018	Lectura dramatizada en La Central de Callao (Madrid) para Tiempo de editores. Maridaje literario.

	OTRAS TAREAS	2016	<i>Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es político. Entrevista a Itziar Pascual.</i> Publicada en Cuadernos Aleph.
		-	Reseñas en revista <i>Acotaciones</i> . 2017. <i>El principio de Arquímedes, Humo, Nerium Park, Umbrío, La travesía.</i> 2018. <i>Las malagueñas.</i> 2018. <i>Esas mujeres de Mayo del 68.</i>
		2018	Ayudante de dirección. <i>Cinco mujeres con el mismo vestido.</i> Estrenada en Teatro Quevedo (Madrid). Dirección Celia León.
		2019	Asesoría dramaturgica. <i>La isa del aire</i> , de Alejandro Palomas. Dirección de Jorge Torres. Estrenada en Teatro Echegaray (Málaga)
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
TINO ANTELO (A CORUÑA, 1975)	FORMACIÓN	2020	Graduado en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	-	<i>Cucho, Coco e o dilema do 6</i> Premiada con el I Premio Internacional Barriga Verde (Galicia, 2003) Publicado por Baía Edicións (2008)
		-	<i>Laura y el enigma de la música perdida en el vagón de metro</i> (Musical), coescrito con Sara Pérez y música de Felipe Forastiere. Estrenada en Madrid.
		2018	<i>La máscara de Áyax.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
	OTRAS TAREAS	-	Actor. <i>Cuéntame cómo pasó, La que se avecina, Camera Café, Amar es para siempre.</i>

## ARTÍCULOS

NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
VANESSA ESPÍN	FORMACIÓN	2020	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2018	<i>Nada es normal.</i> Publicado por Editorial Fundamentos.
		2020	<i>La memoria azul.</i> Estrenada como lectura dramatizada en el Teatro del Barrio (Madrid).
		2020	<i>Un animal en mi almohada.</i> Primer Premio en el XXIII Certamen Nacional para Directoras de Escena (2021). Estrenada en el Teatro del Barrio (2021, Madrid).
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2021	<i>Casa matriz</i> , de Diana Raznovich. Lectura dramatizada en el Teatro Español (Madrid), dentro del ciclo <i>Lecturas argentinas. El humor en la escena argentina.</i>
	OTRAS TAREAS	-	Ayudante de dirección. <i>Los empeños de una casa</i> (CNTC). Dirección de Yayo Cáceres. Pepa Gamboa. <i>Herederos del ocaso, Algún día todo esto será vuestro, y Probabilidades.</i> Dirección de Chiqui Carabante. <i>El presidente.</i> Dirección de Anna R. Costa. <i>Las galas del difunto.</i> Dirección de Celia León. <i>Siglo mío, bestia mía,</i> de Lola Blasco. Dirección de Marta Pazos. <i>En otro reino extraño,</i> a partir de texto de Lope de Vega. Dirección de David Boceta.
		-	Actriz. <i>La valentía,</i> de Alfredo Sanzol.

## ARTÍCULOS

		-	Profesora de Interpretación en Estudio para Actores Juan Codina.
		-	Coordinadora, creadora del plan de estudios y profesora de la escuela de interpretación del Teatro del Barrio.

NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
AMANDA SOLAR	FORMACIÓN	-	Grado en Periodismo (UCM).
	OBRAS TEATRALES	2021	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
		2019	<i>Unuk.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		-	<i>La que salió del cuerpo.</i> Seleccionada para el III Festival de Teatro Español en Atenas.
		-	<i>Los lunes no entra nadie.</i>
		-	<i>De punta, flequillo, caracolillo</i> (Teatro infantil). Estrenada en Microteatro por dinero (Madrid).
	OTRAS TAREAS	-	Actriz Para teatro y audiovisual
		-	Profesora en la escuela ECE Actores
		-	Becada por la Sala Cuarta Pared, dentro del proyecto ETC "En blanco 2020), dirigido a autores teatrales emergentes
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
AURORA PARRILLA CAMACHO (MADRID, 1998)	FORMACIÓN	2021	Graduada en Dramaturgia (RESAD).
	OBRAS TEATRALES	2019	<i>Las mujeres de Lorca en público</i> (Dirección y versión libre a partir de la obra de Federico García Lorca). Estrenada en la RESAD
		2020	<i>Umoja.</i>

## ARTÍCULOS

		2020	<i>Simientes</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2021	<i>Momentos perfectos.</i>
		2021	<i>Nuestra vida</i> (Dirección y Adaptación a partir de <i>Mi vida</i> , de Anton Chejov). Estrenada en la RESAD
		2022	<i>Despedidas</i> (Dramaturgia y Ayudantía de dirección) Estrenada en la RESAD. Participante en el Festivas de ESADs (Cáceres, 2022).
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2019	<i>Hablando (último aliento)</i> , de Irma Correa. Estrenada en la RESAD.
		2021	<i>Sapiens</i> , de Roc Esquius (Codirección con Sergi Belbel). Estrenada en la RESAD.
		2021	<i>La abducción</i> , de Pablo Remón. Estrenada en la RESAD.
	OTRAS TAREAS	2022	Residente en la II Edición de las Residencias Dramáticas del CDN.
		-	Ayudantía de dirección. 2021. <i>Ahora que nos dejan hablar</i> , de Adrián Perea. Dirección de Álvaro Nogales. 2021. Muestra de Comedia 3º curso de Interpretación Textual (RESAD). Profesor David Boceta. 2019. <i>La constitución</i> , de Mickaël Olivera. Dirección de Álvaro Nogales.
NOMBRE	ACTIVIDAD	AÑO	DESCRIPCIÓN
NIEVES CISNEROS PASCUAL	FORMACIÓN	2021	Graduada en Dramaturgia (RESAD)
	OBRAS TEATRALES	2019	<i>Las raíces del naranjo.</i> Publicada por Editorial Fundamentos.
		2020	<i>Gorgona Dermis.</i>
	DIRECCIÓN DE ESCENA	2021	<i>Viola Dorata</i> , de Elvira Rivas. Estrenada en la RESAD. El texto fue galardonado con el Primer Premio de Narrativa y Teatro en el Certamen de Arte Joven de Castilla y León.





DEL DRAMA A LA POESÍA Y VICEVERSA. *LA PIEDRA OSCURA* DE ALBERTO CONEJERO COMO MUESTRA DE TRANSMISIÓN GENERACIONAL DE VALORES HUMANOS

*FROM DRAMA TO POETRY AND VICE VERSA. LA PIEDRA OSCURA OF ALBERTO CONEJERO AS EVIDENCE OF GENERATIONAL TRANSMITION OF HUMAN VALUES*

Miguel Gómez Jiménez

UCM

([miguelgomezjimenez@ucm.es](mailto:miguelgomezjimenez@ucm.es))

<https://orcid.org/0000-0001-9988-5125>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.08

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El presente artículo se ocupa de profundizar en el vínculo entre la poesía de Federico García Lorca y la literatura dramática de *La piedra oscura* de Alberto Conejero. La pieza teatral se inspira en la documentación existente sobre el joven Rafael Rodríguez Rapún, con quien el poeta mantuvo una relación sentimental, que dio como resultado la redacción de los llamados *Sonetos del amor oscuro*. Alberto Conejero trata de reconstruir, a partir de la poesía de García Lorca, su relación hipotética, lo que forma parte a su vez del acontecer dramático. El texto defiende los valores humanos frente a la homofobia desde la importancia de la transmisión generacional de los textos literarios como legado patrimonial de cultura y mejora de la sociedad.

**Palabras Clave:** Federico García Lorca, Alberto Conejero, teatro, poesía, homosexualidad, valores humanos, legado generacional

**Abstract:** This article deals with deepening the link between the poetry of Federico García Lorca and the dramatic literature of *La piedra oscura* by Alberto Conejero. The theatrical piece is inspired by the existing documentation on the young Rafael Rodríguez Rapún, with whom the poet had a sentimental relationship, which resulted in the writing of the so-called *Sonetos del amor oscuro*. Alberto Conejero tries to reconstruct, from García Lorca's poetry, their hypothetical relationship, which is also part at the same time of the dramatic event. At the same time, the text defends human values against homophobia from the importance of the generational transmission of literary texts as a patrimonial legacy of culture and improvement of society.

**Key Words:** Federico García Lorca, Alberto Conejero, drama, poetry, homosexuality, human values, generational legacy.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Intertextualidad en *La piedra oscura*. 3. Conclusiones. 4 Obras citadas.

Copyright: © 2023. 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)

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma y en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, en donde realizó el máster en Estudios literarios y el doctorado en Lengua española y sus literaturas. Su tesis doctoral versa sobre el recorrido del mito de Circe en la Literatura española, prestando especial atención a su elaboración escénica en el teatro áureo. Actualmente, combina sus labores de docente en la Facultad de Educación de la Universidad Internacional de la Rioja y en la Universidad para Mayores de la Universidad Complutense. En este centro forma parte del grupo de investigación en mitocrítica cultural denominado AGLAYA, dedicado al estudio de los mitos en las manifestaciones artísticas de la literatura moderna. Entre sus artículos recientes destacan el publicado en la editorial *Tirant Lo Blanch*, que se ocupa de la temática del encierro social y doméstico femenino en la dramaturgia lorquiana: «Mujer y cautiverio en el teatro de Federico García Lorca» (2022) o «Circe en la poesía española contemporánea» (2023), publicado en la revista *Anales de la Literatura Española*, que realiza un estudio comparativo de una veinte de poemas dedicados al mito en los últimos cincuenta años.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando Rafael Rodríguez Rapún, el personaje que encarna a Rapún en la ficción, pronuncia estas palabras las horas previas a su ejecución: «Yo salvé esos libros que leéis en el colegio» (Conejero, 2021, pág. 72)<sup>1</sup>, trata de buscar un sentido a su vida mediante la protección y la transmisión de unos textos de Federico García Lorca. El joven Sebastián, su carcelero, recibe el encargo del preso de poner a salvo unos textos inéditos hasta el momento de la acción dramática en 1937, que consolidarían la herencia literaria del poeta para el futuro de las siguientes generaciones. El encuentro de ambos entonces tendría un sentido, la tarea de prolongar el valor del testimonio escrito de la palabra en nuestra sociedad contemporánea y venidera. Como afirma Alberto Conejero «El teatro es el arte del vínculo»<sup>2</sup>, en este sentido, la literatura dramática y la representación escénica actualizan la memoria en el presente actoral. Cada acto teatral efímero en sí mismo en cada función ofrece un legado con el que se fortalece la conciencia crítica en la que nos reconocemos como individuos afines a un mismo contexto socio cultural. Concienciar al público de su compromiso de transmisor generacional, no solo de ideas morales inclusivas, sino como participantes activos de nuestro patrimonio literario, constituye una labor de conjunto con la actividad teatral.

La pieza teatral *La piedra oscura* iniciada por García Lorca, de la que apenas se conocía su título, tan solo la lista de personajes y sus momentos iniciales, dejó un espacio amplio que ha sido aprovechado por el dramaturgo para culminar un texto dramático con el que el poeta pretendía abordar el tema de la homofobia (Gibson, 2021, pág. 10)<sup>3</sup>. El empeño del dramaturgo jienense en la pervivencia del granadino no es un hecho aislado, si tenemos en cuenta que ha versionado otros trabajos de este, como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* para el Teatro La Abadía (2015-2016) o el auto sacramental *El sueño de la vida*<sup>4</sup>.

La pieza *La piedra oscura* responde a una «dramaturgia de la ausencia» (Conejero, 2017, pág. 174)<sup>5</sup>, en la que se recrean de forma ficticia los últimos instantes de la vida del que fuera el gran amor de García Lorca. Conejero reconstruye una experiencia vital a partir de una creación libre

posterior a un riguroso trabajo de investigación de dos años realizado con la colaboración de la familia de Rafael y de otras fuentes secundarias que relacionaban al poeta con el joven<sup>6</sup>. Se trata de una versión libre en la que el dramaturgo se permite licencias dramáticas, si bien los trazos de la vida de Rapún se ajustan fielmente a la realidad. Murió un año después que Federico, el 18 de agosto de 1937, aunque Conejero altera el hecho en el drama con la inminente ejecución de Rapún, para igualar, en el tiempo de la fábula, su muerte por fusilamiento con el trágico suceso ocurrido al poeta andaluz.

El texto teatral confeccionado por Conejero favorece el vínculo de convivencia con la figura de García Lorca rescatando versos de su obra con el desafío de reconstruir de forma hipotética lo que hubieran podido haber sido algunos momentos íntimos de su episodio particular con Rodríguez Rapún, truncado en el desenlace. El efecto poético creado por el dramaturgo se traduce en una experiencia verosímil diseñada sobre un universo referencial esencialmente lorquiano actualizado en el drama. Por tanto, estamos ante un texto en el que desemboca el acopio documental de los acontecimientos pretéritos, la ficción libre y la recurrencia a la poesía, sin desestimar aportaciones como la alusión a la incursión atestiguada del poeta en el cine de vanguardia<sup>7</sup> o el extracto de una conocida conferencia pronunciada por García Lorca *Charla sobre el teatro*, insertada como *voz en off* en un momento estratégico. Esta voz recreada aporta, además, el sonido a la lectura de dos supuestos extractos de cartas remitidas por el poeta a Rapún. Este aspecto resulta de interés puesto que Lorca interviene no solo como personaje escénico, sino como criatura dramática, habla por boca de Rapún o a través de la transmisión de su palabra histórica emitida mediante conferencias, pero al mismo tiempo, tamizada por la contradicción y la decepción de su experiencia vital más recóndita (Paco, 1998; Peral, 2022).

## 2. INTERTEXTUALIDAD EN *LA PIEDRA OSCURA*

Para este estudio es de suma importancia detenerse en el análisis del conjunto paratextual, formado por los títulos de las escenas, en algunos casos seguidos de citas introductorias en las que se recopilan versos o simplemente sintagmas incompletos de versos, salvo en la segunda y tercera escena, en las que Conejero descarta su acompañamiento. Si

partimos de la idea de que la literatura dramática se concibe para su realización actoral, ¿cuál es el sentido de incluir citas paratextuales que no son pronunciadas en escena? ¿Qué pretende aportar el dramaturgo con la inserción de versos del poeta a su drama? ¿Disminuye el valor documental, pese a la dimensión emocional sugerida en los versos? ¿Se subordina la poesía a una forma particular de hacer teatro? En algún caso la libertad con la que Conejero trata la materia lorquiana lo lleva a acomodar versos de un soneto como parte del discurso indirecto alterando el punto de vista del sujeto escénico. El acontecimiento histórico de naturaleza fáctica recibe, sin duda alguna, el complemento de la sugestión poética.

Para tratar de dar respuesta a estas cuestiones, la imagen gráfica de los elementos textuales mencionados descubre los hilos intertextuales con los que se entrelaza el texto, en parte historia y en parte ficción, junto con la idealización del ámbito poético, es decir, tres niveles de comprensión conjugados en la literatura dramática.

Conjunto paratextual	Títulos de las escenas	Citas introductorias
Escena I	«Ciudad sin sueño», <i>Poeta en Nueva York</i>	«No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada», «Nocturno del hueco», <i>Poeta en Nueva York</i>
Escena II	«Noche arriba», «Noche de amor insomne», <i>Sonetos del amor oscuro</i>	
Escena III	«De la mano invisible» (sintagma del guion cinematográfico), <i>Viaje a la luna</i> (1929)	
Escena IV	Coridón	«Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando», «Adán», <i>Primeras canciones</i> (1922)

Escena V	«Fábula y rueda de los tres amigos», <i>Poeta en Nueva York</i>	«Son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho», «Llagas de amor», <i>Sonetos del amor oscuro</i>
Escena VI	«El tren y la mujer que llena el cielo», «Tu infancia en Mentón», <i>Poeta en Nueva York</i>	«Veo la palabra amor / desmoronada», «La sombra de mi alma», <i>Libro de poemas</i> (1921)
Escena VII	«El poeta pide a su amor que le escriba», <i>Sonetos del amor oscuro</i>	«Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita / y pienso, con la flor que se marchita, / que si vivo sin mí quiero perderte» [ <i>Voz en off</i> de Lorca]
Escena VIII	«Perros de plomo», «Casida de los ramos», <i>Diván del Tamarit</i> (1940)	«Y el mar dejó de moverse», «Asesinato» de <i>Poeta en Nueva York</i>

Cuadro 1. Conjunto paratextual

A la luz del acompañamiento referencial desplegado por el autor, se observan dos lecturas convergentes que reavivan a García Lorca en la figura de un personaje cuya presencia latente permanece inscrita en la memoria literaria, social e histórica. Una de las lecturas sigue un cauce propiamente teatral, aquella generada por el dramaturgo para ser pronunciada en el escenario. La segunda lectura, estrechamente imbricada con la dramaturgía, adopta un carácter de fuerte carga intimista que emplaza al lector a la decodificación de los versos en relación con la fábula, contemplados como legado y fuente de inspiración que dan razón y emoción a la trama lograda en escena. Es un hecho palpable la simbiosis entre poesía y escritura dramática desde la intertextualidad practicada por el dramaturgo con el objeto de posicionarse en favor de un teatro poético frente a otras formas de realismo más acentuado. Esta actitud se demuestra no solo en obras como *La piedra oscura* o *Los días de la nieve*, con la referencia a Miguel Hernández, en las que intervienen poetas como protagonistas ausentes, sino en aquellas en las que figuran versos

intercalados de distintos poetas, como en *Cliff, Todas las noches de un día* o *Paloma negra* (Conejero, 2022).

En este marco de ficción de *La piedra oscura*, entran en juego referencias textuales con el afán por evocar una atmósfera poética acorde con la realización dramática, algunas de cuyas alusiones pertenecen al poemario *Sonetos del amor oscuro*, cuyas composiciones, se sabe hoy en día, fueron inspiradas por Rodríguez Rapún (Gibson, 2021, pág. 12). El alcance poético de las referencias seleccionadas cubren un amplio arco temporal en la producción poética de Lorca, que da comienzo en la etapa de su juventud con la redacción de *Libro de poemas* (1921) o *Primeras Composiciones* (1922) hasta el período de su viaje a Estados Unidos cuando escribe *Poeta en Nueva York* (1929) y, finalmente, *Sonetos del amor oscuro*<sup>8</sup>. Todo ello con la aspiración por rememorar la atmósfera sugestiva que habría surgido de la relación amorosa, lo que indica el ánimo del dramaturgo concienciado en afianzar y prolongar el universo sentimental del poeta en el texto moderno.

El drama da comienzo en el interior de una habitación de un hospital militar donde se encuentra Rafael, apresado y custodiado por Sebastián<sup>9</sup>. Por la documentación aportada por el autor, se sabe que fue víctima de la metralla del ataque aéreo perpetrado por la aviación del ejército de los nacionales que le causaron heridas de muerte, falleciendo en el Hospital Militar de Santander cercano a la localidad cántabra de Bárcena de Pie de Concha (18 de agosto de 1937), próxima al espacio en donde se ubica el hospital militar de la fábula (Gibson, 2021, pág. 11).

La primera escena cubre por completo el monólogo del joven carcelero, quien recuerda la muerte de su madre durante un bombardeo aéreo. La juventud del personaje en el momento de su reclutamiento forzado y sus inclinaciones artístico musicales justificarían su evolución favorable hacia Rapún durante las horas previas a la ejecución. El monólogo de Sebastián, precedido del título de la escena «Ciudad sin sueño» de *Poeta en Nueva York*, se inspira en parte del poema citado:

<p style="text-align: center;">Sebastián</p> <p>Que no duerma nadie. Salgamos de nuestras casas, de nuestros pueblos, y marchemos en formación. ¡Alerta, alerta, alerta! Hay que pelear la tierra arrebatada, la tierra nuestra de cada día; hay que limpiarla del barro de vuestras botas, de vuestros cánticos para que la hereden nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos. Que no duerma nadie, nadie, nadie. (pág. 28)</p>	<p style="text-align: center;">«Ciudad sin sueño»</p> <p>No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.</p> <p>No duerme nadie nadie.</p> <p>No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!» (págs. 484-485)</p>
---	--

Cuadro 2. Monólogo de Sebastián y *Poeta en Nueva York*

El discurso monologado muestra evidentes similitudes con la composición lírica, cuya estrecha relación con la pieza teatral anticipa su vocación de palimpsesto<sup>10</sup>. El texto dramático se intercala en una estructura anterior formada por versos generando una organización más compleja, lo que aporta una lectura de conjunto formada por la combinación de estos dos elementos. Dicho de otro modo, la composición del texto dramático, concebido para la representación escénica, se superpone a otro al que no oculta, sino que lo deja entrever y enriquece con el aporte de la tradición con un decisivo efecto multiplicador sustentado sobre el estrato del prestigio lorquiano.

El título de la escena II «Noche arriba los dos con luna llena» es un verso endecasílabo traído desde el soneto «Noche del amor insomne»<sup>11</sup> de *Sonetos del amor oscuro* (1936), que evoca un encuentro nocturno a la luz de la luna con la muerte poética al amanecer de uno de los amantes. El contenido y la temática de los versos se asemejan al discurrir del tiempo que apura la madrugada víspera de la ejecución cuando el condenado rememora al poeta<sup>12</sup>.

Con la entrada de sonido de la *voz en off* de García Lorca, se concluye la escena<sup>13</sup>. Su mensaje ficticio transmite el deseo del poeta de recibir correspondencia de su amado, el efecto de realidad producido en la fábula salvaría la distancia temporal de un año entre ambas desapariciones. El reflejo ilusorio recreado en virtud del pacto teatral<sup>14</sup> nos devuelve un acontecimiento anacrónico, puesto que Rodríguez Rapún murió un año después del fusilamiento del poeta<sup>15</sup>. Gracias a ello nos encontramos frente a una faceta vital del granadino como personaje dramático que

siente y padece los avatares del amor, lo que hubiera resultado sorprendente de haberse mantenido el criterio historicista.

La presencia de la luna como elemento simbólico, tan utilizado en el cosmos poético y dramático lorquiano (Arango, 2005), reaparece en el título de la siguiente escena *De la mano invisible*, cuyo sintagma nominal concuerda con la frase homóloga incluida en el guion cinematográfico de la película *Viaje a la luna* (1929)<sup>16</sup>. Este film fue la única exploración del poeta en el cine, escrito durante su estancia en Nueva York, un relato de estética surrealista cuyas primeras líneas comienzan de la siguiente manera: «Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubre la cama como hormigas diminutas. / Una mano invisible arranca los paños.» (13)<sup>17</sup>.

El término Coridón, que encabeza la escena IV, sugiere una variedad de contextos literarios que parten desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad de los escritos de temática homosexual del poeta francés André Gide, *Corydon*.<sup>18</sup> Como sustantivo refiere al nombre propio de un personaje de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, a quien RRR, Tres Erres, como fue apodado por sus compañeros, encarnó durante las entusiastas representaciones ambulantes ofrecidas por la compañía. El término utilizado como adjetivo sustantivado añade una entrada de referencia homoerótica: «como dice [Eduardo] Ugarte, yo sea un *Coridón* en el buen sentido de la palabra» (Gibson, 2009, pág. 328).

El dramaturgo trae al presente de la trama secuencias del pasado documental transmitidas por Rapún, quien pone a Sebastián en antecedentes de su colaboración en el teatro itinerante. La relación entre García Lorca y Rodríguez Rapún se hace íntima a medida que colaboraron en el proyecto teatral universitario La Barraca, dirigido por Lorca durante el verano de 1933 hasta 1934, año en que el joven se hace secretario personal<sup>19</sup>. De su relación directa solo se conserva una carta de Rapún en contestación a una postal enviada por Lorca desde Canarias estando de viaje hacia Buenos Aires<sup>20</sup>. En la carta, Rafael hace referencia al deber de «cumplir una misión», refiriéndose al extraordinario triunfo intelectual que el poeta había logrado en Latinoamérica. No solo fue el éxito económico una prueba del logro de su empresa, sino su reconocimiento masivo tanto en círculos intelectuales como en ambientes multitudinarios de su fecunda obra, entre las que sobresalió por su excelente acogida *Bodas de sangre*, con más de cien representaciones

entre Buenos Aires y Montevideo o la edición argentina del *Romancero gitano*, todo ello sumado al ingente repertorio de conferencias, recitales y otras actividades (Gibson, 2009, pág. 331). Esta labor monumental le hizo merecedor de ser insigne representante de la dramaturgia española al servicio de la cultura popular. García Lorca había cruzado la frontera nacional para ejercer de emisario de una forma singular de entender el teatro extendiendo el patrimonio intelectual de nuestro país para trascender al ámbito internacional y universal de excelencia poética. Ante el panorama teatral de su época, el poeta consideraba el acto teatral como el arte de la traslación de conocimiento que repercute en la transmisión de valores humanos de generación en generación por encima del valor del efecto estético. No en vano, Conejero aprovecha la ocasión para insertar de nuevo su voz dirigida a los integrantes del gremio teatral, actores, directores y dramaturgos, cuyo mensaje defendía la convicción de que: «El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso»<sup>21</sup>, que evidencia con ejemplos extraídos de la realidad conductas universales del corazón y del sentimiento.

En esta tesitura de apertura de horizontes en cuanto a la aceptación de formas diferentes de sentir partiendo de la tradición, la escena subsiguiente se inicia con versos del soneto «Adán», incluido en *Primeras canciones* (1922), un Adán que mira a la «neutra luna de piedra sin semilla» y al que califica con el epíteto «oscuro», el mismo calificativo empleado para acompañar el enunciado del soneto, como alternativa sublimada al Adán primordial universalmente venerado. Gracias al efecto de realidad que logra el teatro, el Adán oscuro evocado por el poeta granadino allá en sus primeras composiciones parece encontrar finalmente en el personaje de Rodríguez Rapún su realización escénica, ello en virtud de la voluntad del dramaturgo por recuperar la memoria de lo que fue y la fascinación de lo que pudo haber sido.

Sebastián comunica al encarcelado que su ejecución será al amanecer, el impacto de la noticia genera en él la necesidad urgente de salvar los textos del poeta. Con este objeto, en la escena V, apremia a Sebastián para que contacte con Modesto Higuera, que fue, como se sabe, otro «barraco» colaborador y amigo personal de García Lorca. Rafael sería el eslabón de una cadena de transmisión de textos lorquianos a través del enlace con Higuera, lo que daría valor a su encuentro con su carcelero las horas previas a su muerte: «Hay poemas y tres obras de teatro.

Eso no puede perderse. No para siempre. Los que vengan sabrán entenderlas» (Conejero, 2021, pág. 72). El tono expositivo de la conferencia irrumpe en el transcurso del drama para finalizar la escena, cediendo la voz al poeta con un extracto de la citada conferencia, en la que se subraya la tarea social, didáctica y educativa del teatro a largo plazo frente a los intereses comerciales cortoplacistas.

El primer terceto del poema «Llagas de amor» introductorio mantiene el discursar del drama en la relación erótica<sup>22</sup>, trae al presente el viaje que efectuara García Lorca hasta Argentina, convencido de que la distancia desestabilizaría finalmente su relación, de ahí la cita de los versos: «Veo la palabra amor / desmoronada», de «La sombra de mi alma» en *Libro de Poemas*. Rapún vuelve de nuevo al pasado para contar a Sebastián cómo se entabló la relación con el poeta y sus abiertas inclinaciones promiscuas con ambos sexos<sup>23</sup>. El sentimiento de culpabilidad altera el tono confesional mantenido hasta el momento elevando su discurso con alusiones implícitas a la tradición evangélica, con lo que pretende justificar su traición forzada a causa de los prejuicios sociales.

Intertextualidad <sup>24</sup> implícita	Texto dramático	Correspondencias
Escena VI	Rapún desoye tres veces las llamadas de Lorca: «La gente empezaba a hablar... no quería convertirme en una sombra al lado de Federico».	Evangeliu de Lucas (22, 54-62). Pedro niega conocer a Jesucristo tres veces antes del amanecer.
Escena VI	«Dime si no por qué no suplica por mi perdón, por qué no se pone delante de las balas como dicen que aquel se puso delante de las piedras».	Evangeliu de Juan (8, 1-11). Jesucristo se interpuso para detener la lapidación de una mujer condenada por adulterio.
Escena III	María, hermana en la ficción de Rapún, lava los pies a su hermano antes de ir al frente.	Evangeliu de Lucas (7, 38-42) y Juan (12,1-8). María Magdalena lava los pies de Jesucristo.

Cuadro 3. Referencias implícitas a los Evangelios

García Lorca, en la ficción, llama a casa de Rodríguez Rapún hasta en tres ocasiones, pero, al igual que ocurriera en la escena evangélica, este desoye su ruego por miedo a las habladurías. Anteriormente, y en la misma escena, rechazaba la presencia del sacerdote por no interceder ante la injusticia manifiesta de una ejecución por motivo ideológico. Además de ello se observa la relación plausible con una célebre escena en la que María Magdalena lava los pies de Jesucristo, cuando María, la hermana en la ficción de Rodríguez Rapún, lava, a su vez, los pies a su hermano antes de marchar al frente<sup>25</sup>. Los diálogos mantenidos a lo largo de la situación escénica acrecientan la tensión dramática en momentos particularmente emotivos con el intercambio verbal en forma de esticomitia<sup>26</sup>, en los que la vivacidad del lance dialógico marcado por estructura discursiva, explota el elemento inconsciente e incontrolado hasta el límite de la confesión tan repentina como deseada por Rapún: «Yo quiero que tú sepas mi pecado» (Conejero, 2021, p. 80). Se añade a ello la singularidad del carácter de Sebastián en acción de rezar acariciando una cruz cristiana, de acuerdo con la acotación inicial. El vocabulario referido al ámbito eclesiástico aumenta el ambiente confesional de amor, culpa, arrepentimiento y redención: Biblia, pecado, perdón, salvación, condenación, estar en paz, confesor, arrepentido, alma, bendecir las balas o dar gracias a Dios.

En esta tesitura se inserta en el discurso del preso el soneto «El amor duerme en el pecho del poeta» de forma íntegra, que hace de carta escrita nunca enviada<sup>27</sup>. El poema se adapta a un nuevo contexto, se acomoda en función de la circunstancia espacio temporal en contraste con la indeterminación que gozara en origen. Da el pie a la siguiente escena en la que de nuevo se oye la voz del poeta, que ocupa en su totalidad la escena VII, en cuyo discurso inventado concede el tan ansiado perdón a su amante. El título de la escena coincide con el del soneto oscuro «El poeta pide a su amor que le escriba»<sup>28</sup>. A su vez, el último cuarteto del soneto evoca un paralelismo con la tradición de la literatura mística de San Juan de la Cruz en la «Noche oscura del alma», cuya fecha de composición ha sido asignada al año 1578, lo que significaría que lo habría escrito mientras se encontraba en prisión o poco después de haber salido de ella<sup>29</sup>.

El drama termina con la despedida de Rodríguez Rapún de Sebastián antes de su fusilamiento, que no presenciamos, tras los muros del centro sanitario. Se refuerza aún más la tragedia con la inclusión del

verso «con árboles de lágrimas, con cintas y planetas» en la acotación final perteneciente al poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. El espacio elegido coincidiría con algún lugar cercano al cementerio de Ciriego, en donde fuera enterrado el joven teniente, cercano al Hospital Militar de Santander, próximo al mar de la ciudad cántabra. El verso «Y el mar deja de moverse» del poema «Asesinato», de *Poeta en Nueva York* enlaza de nuevo la ficción poética al hecho para concluir la pieza con su ejecución.

### 3. CONCLUSIONES

Por último, *La piedra oscura* versionada por Alberto Conejero es el fruto de una labor rigurosa comprometida con el texto que iniciara Federico García Lorca. El ejercicio intertextual enlaza el pasado con el presente, la tradición y la modernidad como cauce de regeneración ética para la presente y futuras generaciones en las que recae la responsabilidad de mejorar el conjunto social. De ahí la importancia del joven Sebastián como receptor del legado cultural en términos humanísticos. Como sustenta Juan Mayorga: «El poeta no ha de ser fiel al documento sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro» (2016, pág. 155). La posición vehemente en defensa de la transferencia cultural articulada en el texto, por encima del artificio retórico, apuesta por la protección del reconocimiento de los derechos individuales. La experiencia sentimental íntima convocada en el texto, pero acontecida en el proscenio, trasciende a la esfera pública y universal de las relaciones humanas.

La importancia del drama radica en la cesión de valores cívicos a través de la cultura de modo intergeneracional como piedra angular de una sociedad contraria a planteamientos totalitarios. Su relevancia se halla en la consideración urgente de la sucesión del legado humanístico, entendido como una actitud vital e integradora, pero además, y dentro de un orden ético y moral, su mensaje contribuye a la aceptación de otros modos de vida favorecedores de la cohesión social, reforzado sin lugar a dudas con el eco poético del pasado engastado en la pieza. La muerte poética de Rafael se refuerza por el latido humano, trasciende en virtud del simbolismo traído a colación de las referencias bíblicas, que elevan la transmisión de la palabra escrita como signo de entendimiento, como

defiende el protagonista: «nadie puede desaparecer del todo» (Conejero, 2021, pág. 95).

No es únicamente en la temática y el rigor documental donde reside la calidad de la pieza, sino en el respeto otorgado por el dramaturgo tanto a la obra poética como a la participación de García Lorca como sujeto dramático ausente pero presente, así como a la adhesión a unos principios esenciales: la actitud ante el objeto artístico y al modo exigente de comunicarlo, en tanto que implica a oyentes, espectadores y lectores al unísono. En esta aparente disgregación de cauces discursivos y al modo de engranarlos se revela la unicidad junto con la singularidad de la pieza que se conjuga en el teatro, en palabras de Conejero, como una perfecta «caja de resonancia poética» (2022, pág. 85), lo que marca una clara apuesta estética del dramaturgo por la poesía, como escucha del alma en el teatro, como escucha del mundo, y viceversa.

#### 4. OBRAS CITADAS

- ARANGO, MANUEL ANTONIO (2005). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- AZCOAGA, ENRIQUE (1975). ««La barraca» de Federico García Lorca». *Tiempo de historia*, (1 de abril 1975), 56-69. <https://gredos.usal.es/handle/10366/25093>.
- CABALLERO, E. (2014). *La piedra oscura: Entrevista con el autor*. *Cuadernos Pedagógicos CDN* (74) 7-11.
- CONEJERO, ALBERTO (2022). «Por un teatro poético». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 79-86). Madrid: Editorial Verbum.
- (2021). *La piedra oscura*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2019). *Versiones*, Madrid: Ediciones Antígona.
- (2018). *La geometría del trigo*. Madrid: Dos Bigotes.
- (2017). «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: Autoficción, impersonaje, retrospectión analéptica e hiperleptis». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *El teatro como documento histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (págs. 174-180). Madrid: Editorial Verbum.

- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO. (1988). «Federico García Lorca: De los «poemas neoyorquinos» a los «Sonetos oscuros»». *Revista Hispánica Moderna* (41-2), 105-114.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2020). *Poesía completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1997). *Epistolario*. Madrid: Cátedra.
- (2014). *Charla sobre el teatro*, Granada, Patronato cultural Federico García Lorca.
- (2004). *Viaje a la luna*. Granada: La Gráfica, S.C.
- GARCÍA MARTÍNEZ, ANABEL (2016). *El telón de la memoria*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- GENETTE GERARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIBSON, IAN (2021). «Rafael Rodríguez Rapún y La piedra oscura». En *La piedra oscura* de Alberto Conejero. Madrid: Antígona.
- (2009). *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1987). *Federico García Lorca. II. De Nueva York a fuente grande: 1929-1956*. Barcelona: Grijalbo.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, JOSÉ LUIS (2022). «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero. *Todas las noches de un día y la Geometría del trigo*». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 489-496). Madrid: Editorial Verbum.
- HUERTA CALVO, J. y DOMÉNECH, F. (2013). *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*. Madrid: Ediciones del Orto.
- KATONA, ESZTER (2022). «Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy. (Alberto Conejero: *La piedra oscura*; Antonio Miguel Morales Montoro: *La milonga del destierro y los días azules*)». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 409-430). Madrid: Editorial Verbum.
- MATAS CABALLERO, JUAN (1999-2000). «Federico García Lorca frente a la tradición literaria. Voz y eco de San Juan de la Cruz en los «Sonetos del amor oscuro»». *Contextos*, 361-386).

- MAYORGA RUANO, JUAN MAYORGA (2016). «Razón del teatro». En *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- MURO MUNILLA, MIGUEL ÁNGEL (2018). «La angustia del condenado a muerte en «La piedra oscura» de Alberto Conejero». *Theatralia: revista de poética del teatro* (20), 187-199.
- PACO, M. DE. (1998). «García Lorca, personaje dramático». *Monteaquido* (3), 117-128.
- PERAL, EMILIO (2022). «Federico García Lorca: las mil caras (contemporáneas) de un personaje». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, (págs. 345-355). Madrid: Editorial Verbum.
- PAVIS, PATRICE (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PRELEC, ALMA (2022). «El secreto de todo no existe: (ir)realidades documentadas en La piedra oscura de Alberto Conejero». En Santiago Nogales, Rocío y Mario de la Torre-Espinosa, *El teatro como documento histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (págs. 333-343). Madrid: Editorial Verbum.
- QUINTANA, ÁNGEL (2022). *Viaje a la luna*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2020). *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña (Granada): Alhulia, Academia de Buenas Letras de Granada.
- SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1976). «La Barraca» *Teatro Universitario*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

## 4. NOTAS

- <sup>1</sup> Las citas del texto pertenecen a la edición de *La piedra oscura* (2021) a cargo de Ediciones Antígona.
- <sup>2</sup> Es el título de la conferencia pronunciada el 18 de febrero del pasado año 2021 en la Fundación Juan March, en la que, entre otros aspectos de su producción dramática, el autor estimula el interés por el teatro por ser una oportunidad para el encuentro y proporcionar el espacio idóneo para mostrar otros modos legítimos de vivir.
- <sup>3</sup> Existen artículos previos que tratan de diferentes aspectos en torno a esta pieza de Alberto Conejero, como el de González (2022), Katona (2022), Prelec (2017), Herrera (2017), Muro (2018). Por otro lado, el volumen *El telón de la memoria* (2016) ofrece una perspectiva general de la dramaturgia nacional desde los años setenta hasta la actualidad.
- <sup>4</sup> El texto se encuentra en la misma edición compartida con la pieza *Comedia sin título* (2018) de García Lorca a cargo de Emilio Peral.
- <sup>5</sup> *La piedra oscura*, estrenada en 2014, forma parte de la trilogía constituida por *La geometría del trigo*, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019, escrita y dirigida por el propio Conejero, puesta en escena en el Teatro Valle Inclán, y *Paloma negra (Tragicomedia del desierto)*, estrenada en los Teatros del Canal en 2021. La fascinación de Conejero por el pasado y su recuerdo no se queda en el tiempo pretérito de temática nacional, sino que alcanza a la mitología griega, a cuyos mitos presta atención en las adaptaciones de la *Odisea*, *Troyanas* o *Electra*, publicadas en *Versiones* (2019).
- <sup>6</sup> Las puestas en escena de la obra forma contribuyen al amplio interés existente por el teatro de García Lorca en el presente siglo XXI, cuya relación de representaciones ha recogido el exhaustivo estudio de Romera (2020, págs. 67-72; 143:148).
- <sup>7</sup> Remito a la reciente edición del guion cinematográfico realizada por Quintana (2020).

- <sup>8</sup> De acuerdo con las afirmaciones de Gibson, no se conoce documento alguno donde Lorca refiera a sus sonetos con el título genérico de *Sonetos del amor oscuro*, cuya fuente para tal denominación fue al parecer Vicente Aleixandre. Según Aleixandre, buen amigo del poeta granadino, en ningún momento Lorca había afirmado que los sonetos fueran de temática homosexual por tratarse del amor «de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida» (1987, págs. 393-394). No obstante, Aleixandre no dudaba de que Lorca, en el momento de inspiración de los sonetos, pensara en una persona masculina, añadiendo que había de tenerse en cuenta la homosexualidad para tratar de comprender en su más hondo sentido la obra del poeta.
- <sup>9</sup> Según advierte el propio dramaturgo, el hecho de situar a Sebastián dirigiéndose ante el público solo y sentado en una silla, de acuerdo con la acotación, se trata de un mecanismo de la escritura escénica contemporánea que denomina hiperlepsis, es decir: «la disolución o vulneración del marco de la representación» (Conejero, 2017, págs. 179-180). El joven mira al auditorio como un ejercicio de supresión de la cuarta pared. Anuncia el abandono de cualquier intento de mimesis anulando el tiempo, lo que permite aproximarnos a la idea extrema, citando la idea de Juan Mayorga de que todos los hombres somos contemporáneos. La visión historicista cede en favor de una perspectiva histórica de la memoria que se actualiza de forma permanente, pervive en el ahora y en el futuro de cada presente actoral.
- <sup>24</sup> Las citas de los versos de las obras de García Lorca pertenecen a la edición de *Poesía completa* (2020) de Galaxia Gutenberg.
- <sup>10</sup> Gennette, pág. 495 y ss.
- <sup>11</sup> Se insertan en el artículo los sonetos aludidos extraídos de *Poesía completa* (2020): «Noche arriba los dos con luna llena, / yo me puse a llorar y tú reías. / Tu desdén era un dios, las quejas mías / momentos y palomas en cadena. / Noche abajo los dos. Cristal de pena, / llorabas tú por hondas lejanías. / Mi dolor era un grupo de agonías / sobre tu débil corazón de arena. / La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre sin fin que se derrama. / Y el sol entró por el balcón cerrado / y el coral de la vida abrió su rama / sobre mi corazón amortajado.» (págs. 585-586).

- <sup>12</sup> Del joven Rafael se conoce la información aportada por Gibson (2009, págs. 326-332), recopilada en su *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*, en la que se informa de que había sido estudiante de ingeniería de minas y uno de los colaboradores del grupo de teatro universitario de García Lorca La Barraca con la dirección artística de Eduardo Ugarte y Pagés. En los primeros meses del año 1933 se unió al grupo como actor y como secretario, cuya actividad consistía en viajar por pueblos de España para dar a conocer los textos de dramaturgos de nuestro Siglo de Oro. Otro de los miembros del teatro itinerante fue Modesto Higuera, gran amigo de Tres Erres, a quien acude en la ficción para tratar de conservar los documentos del poeta a través de Sebastián.
- <sup>13</sup> De acuerdo con la información aportado por Conejero (citado en Caballero, 2014, pág. 9), no se ha conservado grabación alguna de la voz personal del poeta, de manera que se trata de un efecto de sonido que reproduce el contenido de la conferencia, integrado en el drama por la capacidad que tiene el teatro de hacer presente el olvido manteniendo vivo el legado de su obra.
- <sup>14</sup> Fue Borges, citado por Mayorga (2016, pág. 87), quien dio nombre al citado pacto recíproco, de acuerdo con el doble fingimiento del actor y del espectador, en el que este se hace cómplice de las «mentiras» de aquel.
- <sup>15</sup> El contenido recupera el tono epistolar de las numerosas misivas enviadas por Lorca a sus familiares y amigos, recopiladas en el *Epistolario* editado por Andersen y Maurer (1997), quienes dan noticia de la incorporación de Rapún al proyecto teatral La Barraca (citado en Prelec, 2017, pág. 335).
- <sup>16</sup> El guion cinematográfico fue dirigido y adaptado por Frederic Amat con el apoyo de la Fundación Federico García Lorca. Según comenta el editor del texto, se trata de un precedente en la búsqueda de nuevos estímulos creativos de materializar una nueva poética basada en el simbolismo y en la construcción de imágenes visuales. Del viaje a Nueva York en 1929 surgen *Poeta en Nueva York, El público* y este *Viaje a la luna*, que tienen en común muchos de los temas y motivos. Fue escrito durante un encuentro con el cineasta mexicano Emilio Amero, año en que fue estrenado en París en el mes de junio *Un chien andalou* de Luis Buñuel. El rodaje por parte de Amero nunca se concluyó tras la muerte de García Lorca (Quintero, 2020, págs. 5-31).
- <sup>17</sup> El guion revela una fallida relación heterosexual con una franca repulsión al sexo femenino. La mano mutilada simbolizaría la ruptura con un principio de autoridad de una infancia represiva (Quintero, 2020, pág. 31).

- <sup>18</sup> Coridón pertenece a una larga tradición originada en los diálogos de amor pastoriles de las *Bucólicas* de Virgilio, que alcanza la serie de diálogos de temática homosexual escritos entre 1911 y 1920 por el poeta francés André Gide, quien otorga al título de su obra el nombre del pastor virgiliano, *Corydon*, cuyo primer diálogo gira en torno a la figura de Adán de la obra homónima de Miguel Ángel (Gibson, 2009, pág. 328).
- <sup>19</sup> El artículo periodístico publicado por Azcoaga en abril de 1975 recoge el manifiesto fundacional de la compañía, así como sus primeras puestas en escenas, los componentes de la misma con sus cargos, en donde consta Rapún como secretario administrador y una entrevista con Lorca con los propósitos de su iniciativa. Otros estudios dedicados al proyecto universitario son Huerta y Doménech (2013); Sáenz (1976).
- <sup>20</sup> Las misivas fueron muy numerosas, la única conservada se custodia en el archivo de la Fundación Federico García Lorca, publicada en el trabajo de Gibson (2009, pág. 330).
- <sup>21</sup> La citada conferencia, *Charla sobre el teatro* (2014) posee una edición en formato facsímil.
- <sup>22</sup> «Esta luz, este fuego que devora, / este paisaje gris que me rodea, / este dolor por una sola idea, / esta angustia de cielo, mundo y hora, / este llanto de sangre que decora / lira sin pulso ya, lúbrica tea, / este peso del mar que me golpea, / este alacrán que por mi pecho mora, / son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho hundido. / Y aunque busco la cumbre de prudencia / me da tu corazón valle tendido / con cicuta y pasión de amarga ciencia.» (2020, pág. 580).
- <sup>23</sup> Gibson, 2009, pág. 328.
- <sup>25</sup> La alusión a los textos sagrados es un aspecto en lo que aún no se ha profundizado, a tenor de la bibliografía manejada. No son casuales, si tenemos en cuenta su empleo en *Cliff (Acantilado)* (2009), además del interés que demuestra el autor como doctor en Ciencias de las Religiones por la Universidad Complutense.
- <sup>26</sup> Pavis, 1998, pág. 431.

- <sup>27</sup> «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido. / Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero. / Norma que agita igual carne y lucero / traspasa ya mi pecho dolorido / y las turbias palabras han mordido / las alas de tu espíritu severo. / Grupo de gente salta en los jardines / esperando tu cuerpo y mi agonía / en caballos de luz y verdes crines. / Pero sigue durmiendo, vida mía. / ¡Oye mi sangre rota en los violines! / ¡Mira que nos acechan todavía!» (2020, pág. 585). La identificación de los dos amantes en uno procede de la filosofía neoplatónica de Ficino, León Hebreo o Castiglione, referida por San Juan de la Cruz en su poema «Noche oscura del alma» (Matas, 1999, pág. 373).
- <sup>28</sup> «Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita / y pienso, con la flor que se marchita, / que si vivo sin mí quiero perderte. / El aire es inmortal. La piedra inerte / ni conoce la sombra ni la evita. / Corazón interior no necesita / la miel helada que la luna vierte. / Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas, / tigre y paloma, sobre tu cintura / en duelo de mordiscos y azucenas. / Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura.» (2020, pág. 581).
- <sup>29</sup> El estudio de Matas (1999) profundiza en los ecos de la obra de San Juan de la Cruz en *Sonetos del amor oscuro*.





LOS LENGUAJES ESCÉNICOS PROVENIENTES DE LA  
VANGUARDIA COMO MEDIACIÓN ESTÉTICA EN LA  
DRAMATURGIA DE ALFONSO VALLEJO

*THE SCENIC LANGUAGES FROM THE AVANT-GARDE AS  
AESTHETIC MEDIATION IN THE DRAMATURGY OF ALFONSO  
VALLEJO*

José Ontiveros

UNIR

[joseleonardo.ontiveros@unir.net](mailto:joseleonardo.ontiveros@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-7085-1239>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.09

ISSN 2444-3948

**Resumen:** En este trabajo se establece qué tipos lenguajes escénicos o mediaciones estéticas —provenientes de la vanguardia— predominan en la producción dramática de Alfonso Vallejo durante la transición política. La mediación estética es un factor de gran importancia cuando se acomete un análisis de la obra de un autor, conforma, junto a la mediación psicosocial e histórica, la base metodológica en la cual debe sustentarse cualquier investigación dramática. Siguiendo, entonces, esta metodología de las mediaciones se han analizado diez obras de Alfonso Vallejo, a saber; *Fly-by* (1973), *Ácido sulfúrico* (1978), *El desguace* (1978), *El cero transparente* (1978), *Monólogo para seis voces sin sonido* (1979), *Infratonos* (1979), *A tumba abierta* (1979), *Cangrejos de pared* (1980), *Latidos* (1980) y *Eclipse* (1980).

**Palabras Clave:** Alfonso Vallejo, Expresionismo, mediación escénica, vanguardia

**Abstract:** This paper establishes what types of stage languages or aesthetic mediations —originating from the avant-garde— predominate in the dramatic production of Alfonso Vallejo during the political transition. Aesthetic mediation is a factor of great importance when undertaking an analysis of an author's work, according to, together with psychosocial and historical mediation, the methodological basis on which any dramatic investigation must be based. Following, then, this methodology of mediations, ten works by Alfonso Vallejo have been analyzed, namely; *Fly-by* (1973), *Ácido sulfúrico* (1978), *El desguace* (1978), *El cero transparente* (1978), *Monólogo para seis voces sin sonido* (1979), *Infratonos* (1979), *A tumba abierta* (1979), *Cangrejos de pared* (1980), *Latidos* (1980) y *Eclipse* (1980).

**Key Words:** Alfonso Vallejo, Expressionism, scenic mediation, avant-garde

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Metodología. 3. El expresionismo como lenguaje predominante en la obra de Alfonso Vallejo. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

JOSÉ ONTIVEROS es Doctor en Historia, Teoría y Práctica del Teatro por la Universidad de Alcalá y Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Central de Venezuela. Es docente y director de TFM en el Máster de estudios avanzados del teatro y en el Máster de escritura creativa de la Universidad Internacional de la Rioja. También es docente/investigador a tiempo completo en el grado de artes y en el postgrado de teatro latinoamericano de la Universidad Central de Venezuela. En el 2020 estuvo como profesor visitante en la Universidad Complutense de Madrid.

## I. INTRODUCCIÓN

Alfonso Vallejo (n. 1943) se da a conocer en la escena española al escribir, en el año 1976, su obra *Ácido sulfúrico*. Ya había estrenado *Fly-by (Vuelo magia)* en Inglaterra en el año 1973, sin embargo, son con las obras *Ácido sulfúrico* y *El cero transparente*, con las cuales empieza a darse a conocer dentro del panorama teatral de finales de los años setenta y principios de los ochenta, es autor que goza de gran prestigio dentro del ámbito teatral y ha publicado, hasta ahora, más de 50 obras de teatro, muchas de ellas estrenadas con gran éxito dentro y fuera de España. Vale la pena resaltar que aparte de dramaturgo, también es médico, profesor-investigador, poeta y pintor. Todas esas experiencias vividas, tanto en su área laboral como en la parte creativa-artística, se amalgaman y generan el caldo de cultivo de donde extrae su particular forma de configurar su universo dramático. Poética bastante disímil de la dramaturgia al uso durante la transición política.

Nos ha parecido importante investigarle ya que ha logrado estructurar y establecer una sólida dramaturgia basada en temas tremendamente originales que provienen y se generan, sin duda, en el entorno de su mundo laboral, académico y científico.

Desde el punto de vista de las estrategias escénicas creemos que la configuración de su obra podría guardar estrecha relación con las estructuras y temáticas presentes en los lenguajes de vanguardia. Entre ellos predomina el lenguaje expresionista, decimos predomina porque —junto con el expresionismo— podrían estar coexistiendo otras estructuras estéticas paradigmáticas como el existencialismo, el realismo transfigurado, el surrealismo y el absurdo, amén de la presencia de otros elementos, presupuestos y estructuras provenientes, unos de la filosofía occidental y otros de la tradición literaria española. Para lograr establecer esta idea nos hemos adscrito a las teorías de las *mediaciones*, esta teoría ha sido formulada por Ángel Berenguer y es definida por su propio creador «como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en el que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO» (Berenguer, 2007, pág.16).

## 2. METODOLOGÍA

Antes de comenzar a exponer la metodología que le hemos aplicado a nuestro objeto de estudio, es importante señalar algunas ideas en torno a cómo el artista contemporáneo decide expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Para esto es preciso hacer referencia a uno de los logros más relevantes que el hombre ha alcanzado como representante genuino de la sociedad racional, la cual hizo su aparición con los nuevos ideales que trajeron consigo las revoluciones burguesas contemporáneas (1776, 1789): La separación del YO<sup>1</sup> y el ENTORNO<sup>2</sup>. La nueva sociedad abierta y racional le permitirá al hombre comprender y enfrentar, con nuevas estrategias, las distintas agresiones de su ENTORNO. Este paso es definitivo para la nueva toma de conciencia del ser humano ante los avatares y designios de la naturaleza. Este «YO, armado de su *cerebro ejecutivo* y proyectado éste por el ENTORNO de una sociedad abierta, será la base de los procesos revolucionarios que marcan la creatividad contemporánea». (Berenguer, 2007, pág. 21).

*El cerebro ejecutivo* es una expresión que el neurocirujano E. Goldberg utiliza para entablar una suerte de analogía entre los lóbulos frontales del cerebro y los directores ejecutivos de las empresas. Según este investigador son los lóbulos frontales los responsables de dirigir las funciones más importantes del cerebro humano. Es el órgano orquestador de todo el entramado de nuestras estructuras cerebrales:

Los lóbulos frontales realizan las funciones más avanzadas y complejas del cerebro, las denominadas funciones ejecutivas. Están ligadas a la intencionalidad y a la toma de decisiones complejas [...] Los lóbulos frontales son al cerebro lo que un director a una orquesta, un general a un ejército, el director ejecutivo a una empresa. Coordinan y dirigen las otras estructuras neurales en una acción concertada. Los lóbulos frontales son el puesto de mando en el cerebro (Goldberg, 2004, pág.20).

Es en el área de los lóbulos frontales donde se generan las estrategias necesarias y apropiadas que harán frente a las nuevas agresiones a las que el YO es sometido. Esta zona del cerebro es la que activa y diseña las respuestas más eficaces ante la toma de toda clase de decisiones. Esta es la parte del cerebro más humana y la última que se formó en el lento proceso evolutivo.

Al señalar Berenguer la importancia de la «novedad y la rutina» en este proceso se está refiriendo específicamente acerca de la división, en dos hemisferios, del cerebro: el izquierdo y el derecho. Como es conocido, el hemisferio izquierdo se encarga de toda la parte lógica, secuencial y matemática y el derecho que se ocupa de la parte creativa y artística. En opinión del Goldberg,

la gran organización que es el cerebro parece consistir en dos divisiones: una que trabaja con proyectos relativamente nuevos, y la otra que ejecuta las líneas de producción ya probadas y establecidas. En realidad, cada hemisferio cerebral está implicado en todos los procesos cognitivos, pero su *grado de implicación relativa* varía de acuerdo con el principio novedad-rutina (Goldberg, 2004, pág. 68).

Todo lo que hemos apuntado hasta ahora, acerca de la exposición que hace Goldberg sobre las complejas funciones de los lóbulos frontales, le ha servido a Ángel Berenguer para establecer que existe una directa correspondencia entre las investigaciones de este neurólogo y los presupuestos metodológicos diseñados por él.

Para establecer estas estrategias de Vallejo es necesario retomar en este punto la idea acerca del *cerebro ejecutivo* que esbozamos anteriormente y relacionarla con los conceptos del YO individual y el YO transindividual que han sido explicados en su teoría de los motivos<sup>5</sup> Berenguer afirma que

a partir de las ideas de Goldberg podemos distinguir un YO individual que activa fundamentalmente el Lóbulo derecho a que trabaje con proyectos relativamente nuevos y un YO transindividual que activa el lóbulo izquierdo para ejecutar las líneas de producción ya probadas y establecidas. El YO individual diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO. El YO transindividual por su parte genera *reacciones*, o sea, sistemas de respuestas a la agresión del ENTORNO (motivos) que recogen las estrategias positivas del YO individual (en su búsqueda de los valores fundacionales: autenticidad) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante (Berenguer, 2007, pág. 13).

La tensión que se produce entre el YO y el ENTORNO generará en el dramaturgo unas reacciones<sup>4</sup> la cuales serán su respuesta ante las agresiones del ENTORNO. Además de reaccionar el autor adoptará o asumirá actitudes<sup>5</sup> que le servirán para diseñar estrategias con las cuales poder contrarrestar y responder a dichas agresiones.

Este binomio YO/ENTORNO sería, entonces, el punto de partida del cual debemos comenzar nuestra carrera para lograr cuáles serían las estrategias artísticas adoptadas por Vallejo para expresarse en el plano de la realidad imaginaria. Hemos logrado identificar y desvelar su lenguaje escénico a través de la teoría de las *mediaciones*<sup>6</sup>, específicamente la relacionada con la mediación estética. Esta se entiende como

el conjunto de lenguajes sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar universos imaginarios de carácter artísticos. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta. (Berenguer, 1988, pág. 24).

Esta mediación nos ha permitido establecer cuáles han sido esas estructuras paradigmáticas estéticas, provenientes de la vanguardia experimental, que el autor ha elegido para expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Dichas fórmulas expresivas están en perfecta concordancia con la mentalidad del autor.

Estas formas dramáticas han sido escogidas por Vallejo, ya sea, consciente e inconscientemente, porque ellas se amoldan más convenientemente a sus necesidades artísticas. Pensamos que Vallejo estaría utilizando un lenguaje del entorno como es el expresionismo, estrategia que fue propugnada por los artistas de la época de entreguerras para cuestionar un «entorno sumido en la barbarie bélica y en constante transformación» (Berenguer, 2009, pág. 28).

Los dramaturgos como Vallejo optaron por separarse de los procesos emanados de la realidad política de la transición y apegar a los parámetros estéticos provenientes de la vanguardia, y «en concreto con la línea de teatro del «yo» que se alimenta de la tradición surrealista

y se desarrolla bajo el aliento de Artaud, a través del absurdo y de la corriente experimental de los años 60» (Berenguer y Pérez, 1988, pág. 159).

A partir del análisis de sus obras hemos podido perfilar las técnicas expresivas que el autor utiliza para construir su universo dramático. Estas han sido ubicadas a través de la teoría de las *mediaciones*. Se entiende por *mediación* estética

El conjunto de lenguajes sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos. En este apartado deben ser consideradas las experiencias, las técnicas y los elementos de los que el creador puede servirse para configurar universos imaginarios de carácter artísticos. Asimismo, permite evaluar la actitud del dramaturgo ante lo que constituye un lenguaje tradicional con el que se identifica o con el que rompe de una manera violenta. (Berenguer, 1988, pág. 24).

Esta mediación nos ha permitido establecer las estructuras paradigmáticas estéticas provenientes de la vanguardia experimental que el autor ha elegido para expresar, en el plano de la realidad imaginaria, su *visión del mundo*. Dichas fórmulas expresivas están en perfecta concordancia con la mentalidad y con los objetivos que el autor se ha propuesto.

Estas formas dramáticas han sido escogidas por Vallejo, ya sea, consciente e inconscientemente, porque ellas se amoldan más convenientemente a sus necesidades artísticas. El teatro español de la transición política y el de la década anterior, los años sesenta, estuvieron claramente influenciados por las corrientes vanguardistas europeas. La escena española bebió de la fuente que trajo consigo las renovaciones teatrales realizadas por las vanguardias de los años veinte y treinta, las cuales se materializaron, décadas más tarde, en lenguajes absurdos y surrealistas. Unido a estos lenguajes aparecieron en los años sesenta las propuestas experimentales de Grotowski, las cuales estaban influenciadas, muchas de ellas, por los preceptos teóricos de Artaud. La escena española estuvo fuertemente embebida de las distintas propuestas de renovación escénica de los colectivos experimentales norteamericanos y de los autores absurdos como Becket y Ionesco, los cuales preconizaban lenguajes escénicos inscritos en la línea del teatro del yo.

En ese sentido se hace preciso considerar, si quiere sea someramente, las vías por las que el teatro español pudo aproximarse a la corriente renovadora europea y occidental. Entre la variedad constatable de estos accesos, conviene recordar la prontitud con que la crítica especializada, y la revista *Primer Acto* sobre todo, produce artículos, trabajos y numerosos monográficos sobre figuras como Artaud, Brecht, Grotowski y el Living Theatre, entre otras, abriendo así caminos que recorrerían con alborozado interés autores y colectivos españoles en los años siguientes (Berenguer y Pérez, 1998, pág 34).

### 3. EL EXPRESIONISMO COMO LENGUAJE PREDOMINANTE EN LA OBRA DE ALFONSO VALLEJO

Nos parece pertinente traer a colación- antes de explicar este tema del lenguaje expresionista- una entrevista que le hicimos al propio autor y que da cuenta de cómo él mismo percibía su teatro. Resultó muy interesante conocer de su propia palabra qué lenguajes o influencias predominaban en su teatro. Le preguntamos acerca de los géneros dramáticos en los cuales su obra estaría incardinada y esto nos respondió:

El género literario de *fly-by* podría calificarse de alegoría, pero convendría decir que se trata de una alegoría trágica. si nos atenemos al concepto de tragedia como el definido por una gran desgracia que le ocurre a una persona normal que tiene en su carácter algún rasgo tan marcado que le lleva a su perdición. en ese sentido, de nuevo, el tema está tomado de la realidad, como todo mi teatro y mi poesía y mi pintura. yo soy un adscrito a la realidad posiblemente debido a mi profesión de clínico de hospital o también por mis características genéticas la realidad es lo que me interesa. y mi teatro, si se quiere definir de alguna forma sería la de realismo transfigurado. el término transfigurado es muy importante, porque, aunque todos mis temas y preocupaciones, tienen como trasfondo al hombre y a su entorno, el sistema que utilizo siempre es de elaborar una realidad transcendida, una realidad modificada por la imaginación, la fantasía, el humor, lo irracional, etc. como ya creo que indiqué anteriormente, el caso del hombre que intenta volar sin alas, lo tomé de un caso concreto de una persona, que en la esquina de la calle Lagasca con Gurtubay, levantó los brazos para indicar que necesitaba salir de allí, de las penurias económicas, de la persecución, de la

miseria. así que el modelo no es un texto extranjero o algo semejante, sino la experiencia personal, la vivencia. (...) En *Ácido sulfúrico* manejo un estilo totalmente diferente al del *Fly-By*. Aquí sí que podríamos hablar de un teatro épico, todo en la obra tiene un carácter expresionista y épico. Pero no aprendido en Brecht. Nada de eso. La utilización por ejemplo del personaje de Zuckerman, que curiosamente es un nombre tomado del reparto de una película que ví en el Cine Europa, viene de la enfermedad del martillo neumático, cuando estudiaba medicina. Siempre me pareció que eran unos personajes fantásticos esos obreros que trabajan en las calles, desempedrando. Su carácter brutal, el ruido, el polvo, la repercusión que el martillo tiene sobre sus muñecas y anatomía, todo me parecía siempre un acontecimiento. El personaje de Flash está tomado de la picaresca, de la calle, del Rastro, de esos tunantes que se dedican a la estafa, al engaño. Flash es un PICARO. Pat, el amante de la mujer, un motero de los que circulaban por entonces, un chulo de barrio. Todos estos personajes están contruidos sin cotidianismos. son personajes con los colores de goya, de las pinturas negras. expresionistas en el sentido de solana, no tanto con las definiciones de los expresionistas alemanes, que también conozco en pintura y literatura. Ácido sulfúrico podría encuadrarse dentro de un teatro épico y expresionista, pero con particularidades totalmente hispanas, con el trazo puramente extraído de la realidad española, aunque como siempre, distanciando la acción de lo puramente español. he seguido siempre esa necesidad de intentar darle a mis temas un carácter no localista, sino universal. la utilización de los nombres extranjeros estaba motivada por esta circunstancia, además de, porque sabía que la obra iba a ser traducida, no tener que rebautizar a mis personajes, según la lengua. la idea del *cero transparente* apareció en un viaje hacia parís en la puerta del sol. vi que en el compartimento había pasajeros de personalidades distintas, que iban camino de un destino parcialmente desconocido. fui incorporando a personajes de carácter mitológico, melampo, que conocía el canto de los pájaros. En el fondo era un ciego de los que iban por la plaza de Santa Ana y la calle Lope de Vega. A todos los personajes les puse nombres de neurólogos ilustres, Foster, Holmes, Babinski, un guiño más de distanciamiento y distorsión cómica. Su construcción está basada en la realidad, de personas que yo he conocido, con una elaboración mítica posterior, por ejemplo, Holmes, asimilado al actor James Cagney, por ejemplo. Sobre el ritmo y el colorido de la función, también se podrían

decir muchas cosas. También de las lecturas de la *Danse Macabré*, de la danza macabra medieval: «A la danza mortal venit los nascidos que en el mundo soes de cualquier estado». Multiplicidad de influencias, mezcladas. Poliedrismos. Pero todo sacado de mi experiencia como ser vivo. La realidad ha sido siempre mi maestro. Y en el fondo es casi lo único que me interesa. Tengo horror de la palabrería hueca, de los sermones, de las interpretaciones sabias. Por eso el teatro es acción, trama basada en hechos reales, deformados por seres casi irreales de tanta teatralidad. los personajes en teatro no deben ser nunca cotidianos, sino tener ese pulso propio que los hace verdad, siendo esencialmente mentira. *El cero transparente* podría considerarse una fábula trágica. En *Cangrejos de pared* utilizo otro estilo distinto. Todos los personajes están sacados de nuevo de la realidad. Son personajes que yo he conocido y que he manipulado para volverlos teatrales. Existen incorporaciones de carácter melódico, alteraciones semánticas, mezcla de ritmos teatrales en simultaneidad. Y más cosas. Podría calificarse de tragedia fatalista (Vallejo, comunicación personal, 2007)

Como bien lo señala el mismo autor, en sus obras se mezclan los géneros y los estilos. Sus temas están tomados e inspirados de la realidad, pero no de una realidad cotidiana. Sus personajes no son cotidianos. Son seres que se mueven por motivos trascendentales y únicos. Vallejo afirma que él es un adscrito a la realidad y esto es debido a su profesión de médico clínico. Esta característica es, como dijimos antes, fundamental para entender su teatro.

En *Fly-by* utiliza ya un lenguaje transfigurado, simbólico y expresionista, es decir, le interesa como trasfondo el hombre y su entorno, pero siempre desde una óptica que parte de sus experiencias científicas y vivenciales, las cuales se transforman y se modifican por elementos de la fantasía, de humor, de irracionalidad y de locura. A este respecto el autor nos dice que:

En mis obras la acción, el estallido, el primer cohete, empieza con la primera frase o palabra. El conflicto se inicia desde el primer momento. Y se inicia, habitualmente, de una forma sorprendente poco habitual. Dos empleados de un ministerio, que se encuentran solos en un lugar prácticamente ignorado del mismo, un cuarto casi perdido, abandonado, trabajan juntos. Pero uno no habla. Tan sólo calcula. La forma

de volar sin alas. Lanzándose al vacío. El miedo le va a hacer volar. Recaredo, se sorprender que su compañero tenga ¡una voz muy bonita ¡Si hubiera hablado antes igual ya serían grandes amigos! Chiste. Humor español cien por cien. Humor de taberna. De Cádiz. Sorpresa. Nada de absurdo. Humor un poco negro y picante, de chispa. Latino cien por cien. Se trata de un personaje que no es casi irreal. No son humanos realmente, es decir... cotidianos. No es realismo cotidiano. No es cotidianismo. Sino realismo transformado, elaborado. Como le puede suceder a Tartufo, al Avaro, a Hamlet u Oteló. Son una pasión. Casi un mito, una leyenda. (Vallejo, comunicación personal, 2007).

Vemos en *Fly-By* el uso de las estrategias expresivas que están a su alcance. Sus personajes rayan en el expresionismo como se observa en la descripción que hace el autor de Baltasar con signos de deformidades y de aspecto cadavérico:

*Baltasar levanta la cabeza de las cuartillas y mira a Recaredo. Es un tipo esquelético, huesudo, pequeño, con el pelo casi cortado al cero, lleno de costurones. Destaca lo penetrante de su mirada acerada, como de iluminado, lo nervudo de sus brazos y el color moreno de su piel. Silencio* (Vallejo, 1986, pág. 10)

Estos personajes son mostrados por Vallejo en el límite de sus funciones corporales y psíquicas, son seres entre el límite de lo humano y de lo animal. Casi todos los personajes de Vallejo están siempre iluminados o transfigurados. Ellos transitan por estadios conscientes y subconscientes, pasan del sueño a la vigilia, de los estados racionales a los irracionales con una facilidad pasmosa. Todos sus actos están impulsados desde sus propios mecanismos fisiológicos y biológicos. En su obra están reflejados Artaud, Brecht, O'Neill, Strindberg, Shakespeare, Albee, Jarry, etc. Podemos percibir influencias de la tradición española, especialmente de las pinturas expresionistas de Solana, de las pinturas negras de Goya, de la Danza Macabra medieval, del teatro alegórico de Calderón, etc.

El lenguaje de Ácido sulfúrico es violento y escatológico y esto es una herencia directa de la vanguardia. La temática del apocalipsis y de la destrucción del mundo es esencialmente expresionista. La siguiente didascalia nos anuncia que se está utilizando este tipo de estrategias para transponer su visión del mundo:

*(Se oye un ruido de un martillo neumático en la oscuridad. Se va haciendo la luz. Se ve a ZUCKERMAN metido hasta la cintura en un hoy practicado en plena calle, agarrado al martillo con rabia, los ojos inyectados de sangre. ZUCKERMAN es un tipo de casi dos metros de estatura, esquelético. Va vestido con una levita negra deslustrada. Barba puntiaguda y caprina. Su nariz y gorro denotan su origen judío. Para el martillo. Solloza, se tambalea, medio mareado. Sale del agujero, se hinca de rodillas encima del montón de tierra que ha extraído, mirando al cielo. Inmóvil, patético. Su voz es potente. Mirada de loco. Alrededor: picos, adoquines, asfalto)*  
(Vallejo, 1978, pág. 71).

En esta obra podemos observar el uso del lenguaje expresionista con algunas reminiscencias épicas al estilo brechtiano. Los personajes son sacados de la picaresca, de la calle, del lumpenproletariado de la sociedad. Vemos que Vallejo, al igual que Solana, toma como modelos para sus personajes gentes de los bajos fondos: pícaros, locos, desarrapados, vagabundos, enfermos, chulos, etc. En el segundo acto de *Ácido Sulfúrico*, los personajes adquieren características claramente homologables con elementos que provienen de este lenguaje.

Paredes blancas. Sala del hospital [...] Al fondo se ve a MICKY, pálido, nervioso de un lado a otro. Vestido de frac, desintegrándose, pálido como la muerte, maquillado, con enormes ojeras y ojos saltones. [...] Tiene labios pintados de rojo bermellón. La boca, sin dientes y vieja  
(Vallejo, 1978, pág. 105)

Es expresionista también tanto el maquillaje que los actores deben usar para conseguir ese efecto cadavérico que poseen los personajes de *Ácido sulfúrico*, como la utilización de juegos de claroscuros para conseguir las atmósferas sombrías, así como los efectos especiales para lograr las deformaciones físicas y los desmembramientos corporales de los personajes.

MICKY.— ¡Quieto estúpido! ¡Ladrón! (...) Se lo juro por... (Se para el martillo neumático. Se ve subir a ZUCKERMAN, totalmente cubierto de tierra, con las manos ensangrentadas. Lleva camisa de fuerza, medio rota. Está pelado al cero y sin barba. Su cara ha tomado otra dimensión,

azulada, con las orejas puntiagudas como los lobos. Su mirada es punti-  
forme y terrible (Vallejo, 1978, pág. 109).

Zuckerman se degrada hasta el punto de convertirse en un animal. Dicha degradación provoca la confusión entre lo real y lo absurdo, entre la racionalidad y la irracionalidad. Este aspecto sangriento, infrahumano y siniestro que Vallejo le otorga a Zuckerman está claramente emparentado con el estilo del grotesco.

ZUCKERMAN.— Yo le pido a las Alturas... a la Arquitectura máxima de esta bóveda celeste...yo te pido a ti señor...Supremo Hacedor de todo lo existente... ¡clemencia! Para mi hijo Roger ¡Que no muera, Señor! Señor altísimo...piedad...piedad (silencio, abre los brazos, cierra el puño con fuerza). Este soy. Haz conmigo lo que quieras (Vallejo, 1978, pág. 71)

En *El desguace* se unen elementos de las farsas medievales, de lo grotesco, del tenebrismo de Goya, de la danza de la muerte medieval, de los sueños de Quevedo, del surrealismo, del expresionismo, amén de elementos circenses y carnavalescos, etc. La presencia de las grietas en la pared por donde entran y salen los cojos y los enfermos, simbolizan el desmoronamiento de la sociedad. La casa se va hundiendo y desintegrando lentamente y Belorofonte trae a un Arquitecto para que logre apuntalarla, lo cual es imposible ya que los cimientos donde reposan las estructuras son de barro. La casa de Belorofonte, al igual que la mansión de *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe, acusa los mismos síntomas de desintegración que sufren los personajes. Éstos, denominados Enfermo 1, Enfermo 2, Cojo 1, y Cojo 2-, representan, más que personajes con entidad propia, tipos universales, arquetipos, portavoces de una denuncia. Ellos también, en tono apocalíptico, lo cual no deja de ser expresionista, anunciarán la destrucción y el caos.

En *El cero transparente* la farsa, la crueldad, el absurdo, lo grotesco y lo mítico se solapan para crear un microcosmo duro y áspero. Sobre esta idea José Paulino Ayuso acota:

Y por otro lado está el planteamiento alegórico- existencial de Alfonso Vallejo en *El Cero Transparente*, que proyecta una realidad cotidiana, como el viaje en tren, a imagen trascendente gracias al despojamiento

de signos escénicos y al carácter irracional de los personajes, en marcha hacia un destino desconocido e inexorable. De nuevo los límites entre realidad-concreción-materia, sueño y símbolo se desvanecen (Ayuso, 2000. pág. 234).

En *Monólogo para seis voces sin sonido* podemos observar la transposición de situaciones apocalípticas; la presencia de un personaje que encarna al Diablo; El tema de la venganza y de la autodestrucción del hombre, la maldad personificada en un Juez que ha enviado a morir a un inocente; La desintegración física de los personajes y su desesperación ante la muerte, sus desgarramientos y mutilaciones corporales, sus continuas hemorragias.

KARL.— Dios mío. (DIGBY le acaricia la cabeza, con evidente ternura, electrizado por el sufrimiento sin salida de KARL. A éste se la caen los brazos a lo largo del cuerpo (Vallejo, 1979, pág. 48).

Y más adelante observamos cómo los personajes recurren a procedimientos crueles en contra de ellos mismos, provocándose terribles heridas y profusos sangramientos.

KARL.— [...] Ante la fría mirada de VOGEL, KARL se tapa la cara con las manos, se va clavando las uñas, incluso por debajo del vendaje. Se va llenando el vendaje de sangre. Se clava las uñas con mayor fuerza, hiriéndose los ojos y mejillas, con un sordo gemido, entre dolor y satisfacción (Vallejo, 1979, pág.60).

Las continuas transformaciones físicas de los personajes, así como los cambios mentales que ellos sufren se compaginan con la plasticidad típica del expresionismo.

KARL.— Katy... Katy (Empieza a llorar con insondable tristeza, inmóvil... Solloza llamándola. Llanto infantil, patético, sin solución que se va transformando en una rígida expresión esquelética. Van cambiando las luces, centrándose sobre él, acorralándolo. Se tapa la cara. [...]) KARL abre los ojos, ya con evidentes signos de esquizofrenia.

CUNNINGHAM.— Buenos días, señor. Mi más sincero pésame por la muerte de su hija. Algo horrible. De verdad que lo siento. (Cara fija de

KARL, sin pestañear, con los ojos inyectados en sangre (Vallejo, 1979: 67).

Para conseguir los efectos deseados de dichas transformaciones faciales se necesitan técnicas de maquillaje expresionistas como las usadas en *Nosferatu el Vampiro* de donde Vallejo ha podido recoger algunas cualidades plásticas.

EL DR. VOGEL es un tipo alto, huesudo, de poderosos dientes y mirada penetrante, siniestra. Sus orejas son grandes, pegadas al cráneo, afiladas. Mímica expresiva, cáustica. Largas uñas afiladas (Vallejo, 1979. pág. 17-18).

*A tumba abierta* es una pieza antibelicista, lo cual ya es en sí un tópico propio del lenguaje expresionista.

LAZARO.— LAZARO se queda en silencio, pálido, traga saliva) Creo que quería escapar de allí (Pausa) Pero elegí un mal camino. No sé bien por qué subí. Hacía frío. Y según iba ascendiendo, se iba apoderando de mí un profundo malestar. Sentí ganas de vomitar, pero seguí subiendo. No recuerdo por qué. Me faltaba el aire. (Silencio. Cara inexpresiva de LAZARO. Destacan únicamente sus ojos, fijos en algún punto) Y entonces vi una escena asombrosa desde arriba, por encima de lo árboles: un soldado levantaba en alto al niño por la espalda, lo sacaba a la ventana... El niño, aterrorizado, intentaba volverse, agarrarse a las mangas del que lo tenía sujeto en el vacío. No podía ver su cara, pero su cuerpo se destacaba como un extraño insecto sobre el blanco de la fachada. Y de pronto..., de pronto le ví caer. Creí escuchar su grito..., vi como intentaba enderezarse en el aire..., vi como caía en el suelo..., creí ver que la cabeza se le desprendiera del tronco. Era como si por alguna extraña circunstancia, de pronto, por un microscopio, observara la escena clave de un proceso macabro. El cuerpo de aquel niño, de alguna forma, era el cuerpo de la humanidad, el nuestro, que alguien por razones incomprensibles, casi diabólicas, estuviese precipitando al vacío. (Pausa). Miré a mi alrededor. Cuerpos calcinados, miseria, espanto [...]. (Se seca el sudor. Su cara ha ido adquiriendo un tinte violáceo, su boca entreabierta refleja la angustia de su semblante, transfigurado). (Vallejo, 1979, pág. 151-152).

El tratamiento de las luces para crear las atmósferas deseadas de irrealidad y de pesadilla son conseguidas por medio del juego de contraste de claroscuros. Los personajes acusan también en esta obra desmembramientos corporales y se muestran transfigurados e iluminados, lo que supone un fuerte maquillaje expresionista. Cadáveres en estado de descomposición se agrupan en la sala de autopsias con sus vísceras descubiertas y sus cuerpos mutilados por causa de los combates bélicos.

DUFF.— Mire. (Destapa el cuerpo. Se ve a un soldado desnudo con el cuerpo cubierto de horribles manchas, mutilado, contraído sobre sí, con los ojos levantados al cielo, abiertos (Vallejo, 1979, pág. 131).

En *Latidos* encontramos nuevamente cómo la escenografía se convierte en un símbolo, una idea de los estados interiores de los personajes. La iluminación que privilegia los claroscuros y que ayuda a que el gesto del actor sea muy amplio. Todo esto para conseguir atmósferas irreales y para dejar que fluyan las imágenes más desgarradas de la realidad interna del alma. Al final de la escena observamos un recurso claramente expresionista cuando la cabeza sin tronco, aún viviente y con voz del personaje Ragnar, es implantado en el escenario:

Luz sobre la cabeza de RAGNAR, iluminado por la lámpara del TIPO, gritando, implantada sobre la escena vacía, sin tórax, sin miembros ni abdomen, pero viva, funcionando, agarrándose al aire con los dientes (Vallejo, 1979, pág. 145).

En *Cangrejos de pared* notamos, a través de los desgarros corporales que sufren los personajes y por los constantes ruidos que emanan de las cañerías de la casa, de las cuales brotan aguas negras y sanguinolentas bañando por entero a los personajes, la adscripción del autor a las técnicas expresionistas.

NORMA.— (*Pensativa*) El gallo..., el coño... Yo me estoy volviendo loca. ¡O será que tengo anemia! (*Se toca la cara*). O tendré un tumor cerebral... O...o es que me estoy volviendo simplemente tonta (Se acerca a BOBY). Bobby..., hijo... ¿me estará volviendo tonta? (*BOBY levanta los ojos, como transfigurado. Mira fijamente a su madre*).

BOBY.— (*Imitando la bocina de un coche viejo*). ¡Juuuum!

NORMA.— ¿Cómo dices? (*Dentro de la cañería se oye un ruido semejante al de BOBY. Respira de NORMA. Silencio. NORMA, extrañada, se acerca al caño. Cuando va a tocarlo, nuevo ladrido dentro que la hace recular. Es un sonido de cañería vibrando, casi viva, como un perro rabioso encerrado dentro. NORMA recula, pálida. De pronto con un extraño sonido, como un aullido espectral con sonido de metal y vidrio, chirriante sale un potente chorro del caño de los Koper, hacia NORMA, como de color rojizo. Grito de ésta, manchada como de sangre*) (Vallejo, 1979, pág. 33).

La obra *Eclipse* también usa el tipo de iluminación indirecta que crean haces de luces y permiten conseguir las sombras que se ciernen sobre los personajes producto del eclipse de sol. Observamos atmósferas de pesadillas, en donde se confunden la ficción y la realidad, y de cuya mezcla aparecen estados de dolor y de angustia. El personaje Nick, quien posee una enfermedad terminal, llega al consultorio del Dr. Moss con una bolsa que contiene el hombro de un hombre muerto. Dicho miembro se lo encontró en el camino y se lo ha llevado al médico como señal de que pronto a él le tocará la misma suerte.

NICK.— Esa noche no volví a casa. Tenía la impresión de que alguien me seguía. Sentía su respiración cerca de mí. Le sentía, eché a correr de nuevo, me encerré en un hotel. A la mañana siguiente de que en la misma cama donde yo había dormido, había muerto un hombre. Nadie sabía de qué. Di vueltas al colchón. Había manchas de sangre, vómitos biliosos, humores de todo tipo, pus, heces.

MOSS.— Vayamos por partes.

NICK.— Desde entonces tengo la impresión de estar enfermo. Ese hombre me ha contagiado de una extraña enfermedad. Me siento morir... La carne me repugna, el aire me quema los pulmones, tengo fiebre, siento que algo pesa sobre mí, rodeándome la cabeza, hundiéndome en la oscuridad. (*Moss se acerca le pone la mano en la frente*).

MOSS.— ¿Se quiere tumbar en la camilla?

NICK.— Ah, se me olvidaba: viniendo para hacia aquí he tropezado con esta bolsa (*Se la entrega*).

MOSS.— ¿Para qué me das esto? (*La abre, saca un brazo de un hombre, seccionado por el hombro. Lo dobla por la muñeca y codo*) (Vallejo, 1979, pág. 170).

#### 4. CONCLUSIONES

En síntesis, el expresionismo dramático es la estrategia que predomina en la obra de Vallejo y se adscribe a ella para representar la eterna lucha del hombre con sus fantasmas, con sus miedos y con sus pesadillas más recónditas. Vallejo da cuenta de las agresiones que sus personajes (seres humanos) reciben de un entorno duro, áspero y enajenante y, por medio de la utilización de elementos simbólicos y alegóricos.

Optó por representar dicha realidad de manera transfigurada y distorsionada, aflorando así genuinamente los estados emocionales y psíquicos del individuo. Estas realidades internas del hombre son, entonces, expresadas por medio de imágenes radiográficas, con las cuales se quiere, en vez de representar, sanar la realidad. El amor, el misterio, el cosmos, el devenir, la muerte, la eternidad, las enfermedades, los enfermos mentales, las injusticias son todos estos temas y personajes, entre otros, que aparecen constantemente en la obra dramática expresionista de Vallejo.

El uso de grandes monólogos que permiten que el personaje pueda expresar toda su carga emotiva, es otro de sus recursos estratégicos. Los personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos luchan a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta, que los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un «hombre nuevo» e independiente, tanto intelectual como políticamente. Vallejo es un autor de vanguardia, y como autor vanguardista, su lenguaje es de ruptura y de choque. Sus personajes transitan por estadios que van desde lo racional hasta lo irracional, desde la locura a la lucidez, hasta pasar por momentos líricos, de ensoñación y de esperanza.

Vallejo es un autor de vanguardia, y como autor vanguardista, su lenguaje es de ruptura y de choque. Vallejo mezcla en sus obras varios planos de la realidad que se confunden y generan una atmósfera caótica. Sus personajes transitan por estadios que van desde lo racional hasta lo irracional, desde la locura a la lucidez, hasta pasar por momentos líricos, de ensoñación y de esperanza.

Toda una gama de influencias y estilos se entremezclan en la obra de Vallejo, de allí su poliedrismo y su heterogeneidad. Los procedimientos técnicos de nuestro autor están emparentados con las técnicas de

algunos dramaturgos norteamericanos (Leonere J. Coffe, William Berney, Edward Albee, Philip Barry, Frank Gilroy, John Balderston, etc.) los cuales han sido ubicados por Juan Guerrero Zamora dentro de una corriente que él llama *Realidad Transfigurada*:

Los autores que voy a incluir bajo este epígrafe (Realismo Transfigurado) continúan ampliando la órbita de los transrealismos pero, por todas o algunas de sus características, imprimen a la realidad expresada una transfiguración, de la que resultan definidos por una estética que, por su acercamientos otros métodos expresivos, diverge, más o menos, de lo que comúnmente entendemos por realista (...) todos describen una variada galería que abarca desde el realismo selectivo o mágico o post-expresionista, al expresionismo, al ultrarealismo, a la significación mítica o a las varias formas, la más obvia en verso, de la transfiguración poética (Guerrero Zamora, 1967, pág. 447).

En las obras analizadas en este trabajo percibimos que Alfonso Vallejo combina sin límites todos estos variados procedimientos artísticos acotados por Guerrero Zamora. Además del expresionismo también debemos apuntar la presencia de lenguajes absurdos y surrealistas en sus obras. Esto nos habla de la simultaneidad en el uso de los lenguajes de vanguardia y en la mezcla de ellos por parte de Vallejo, lo cual es característico de aquellas corrientes experimentales teatrales en la cual hemos incardinado a nuestro autor. Toma cada una de las técnicas aludidas y la transforma a su conveniencia para conseguir expresar su *visión del mundo*.

Su teatro, el cual es eminentemente visual y plástico, podría denominarse: dramaturgia fisiológica. El hombre es expuesto desde sus procesos mentales y sus personajes viven al límite, sus actos son producto de las innumerables tensiones a las que ellos están sometidos.

No pensamos que Vallejo sea un autor expresionista *stricto sensu*, sin embargo, sí existen evidencias de que sería este el lenguaje escénico predominante en sus obras analizadas de esta investigación. Hemos encontrado que sus estrategias dramáticas se compaginan con no pocas de las características que posee esta estructura paradigmática estética.<sup>7</sup>

En puridad, el expresionismo dramático es una estrategia eficaz usada por el dramaturgo para exponer la eterna lucha del hombre con sus fantasmas, miedos y pesadillas más recónditas. Vallejo da cuenta en su obra cuenta de las agresiones que el ser humano recibe de un

entorno duro, áspero y enajenante. Representa dicha realidad de manera transfigurada y distorsionada por medio de la utilización de elementos simbólicos y alegóricos. Estas realidades internas del hombre serían, entonces, expresadas por medio de imágenes radiográficas, con las cuales se quiere, en vez de representar, sanar la realidad.

El amor, el misterio, el cosmos, el devenir, la muerte, la eternidad, las enfermedades, los enfermos mentales, las injusticias son todos estos temas y personajes, entre otros, que aparecen constantemente en la obra dramática expresionista. El uso de grandes monólogos que permiten que el personaje pueda expresar toda su carga emotiva, es otro de los recursos estratégicos de Vallejo. Los personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos luchan a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta, que los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un «hombre nuevo» e independiente, tanto intelectual como políticamente.

## 5. OBRAS CITADAS

- BERENGUER, ÁNGEL (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid: Taurus.
- (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* (21), 13-29.
- (1995). Teatro, producción Artística y Contemporaneidad. *Teatro. Revista de estudios escénicos* (6-7), 7-23.
- BERENGUER, ÁNGEL y PÉREZ, MANUEL (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1999). Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX. *Las puertas del drama* (0), 18-19.
- GOLDBERG, ELKHONON (2004). *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Crítica.
- GOLDMANN, LUCIEN (1968a). *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península.
- (1968b). *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila.

- GUERRERO ZAMORA, JUAN (1955). *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid: Editora Nacional.
- (1961). *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vol. Barcelona: Juan Flors Editor.
- OLIVA, CÉSAR (2004). *Teatro Español desde 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.
- PAVIS. PATRICE (1997). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Edit. Paidós.
- KUHN, THOMAS (2001) [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- VALLEJO, ALFONSO (1978). *El cero transparente, Ácido sulfúrico, El desguace*, Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1986). *Fly-by. Sol ulcerado*, Madrid: La Avispa.
- (1979). *Monólogo para seis voces sin sonido, Infratonos, A tumba abierta*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> «Representa la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso». (Berenguer, 2007, pág. 19).
- <sup>2</sup> «Es constituido por el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación» (Berenguer, 2007, pág. 19).
- <sup>3</sup> Cf. Berenguer., Ángel (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes contemporáneos. Teatro. Revista de Estudios Escénicos (21), 13-29.
- <sup>4</sup> «Respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor» (Berenguer, 2007, pág. 22).
- <sup>5</sup> «Formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario» (Berenguer, 200, pág. 22).
- <sup>6</sup> «Una mediación es un conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano» (Berenguer, 1995, pág. 8).

- <sup>7</sup> «Es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño [...] Lo grotesco visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma. Lo grotesco está estrechamente asociado a lo tragicómico, fenómeno que aparece históricamente con el *Sturm und Drang*, el drama y el melodrama, el teatro romántico y expresionista [...] Géneros mixtos, lo grotesco y lo tragicómico están en un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, dado que cada género presupone su contrario para no quedar petrificado en una actitud definitiva. En el mundo de hoy caracterizado por su deformidad, es decir, su ausencia de identidad y de armonía, lo grotesco renuncia a suministrar una imagen armoniosa de la sociedad: sólo reproduce «miméticamente» su caos, aunque sea a través de una imagen reelaborada». (Pavis, 1997: 227-228).
- <sup>8</sup> «Se emplea el concepto de Estructura paradigmática estética, en la perspectiva de Thomas Kuhn (2013: 13): realización artística, universalmente reconocida que durante algún tiempo funciona como un sistema estable (lenguaje artístico) que adopta o rechaza las propuestas de las estrategias, proporcionando modelos de problemas y soluciones en el plano de la realidad imaginaria». (Berenguer, 2007, pág.14).



INTERMEDIALIDAD Y EXCLUSIÓN. DE *EL MATADERO*  
(1838/9) DE E. ECHEVERRÍA A LA ESCENA PORTEÑA  
CONTEMPORÁNEA

*INTERMEDIALITY AND EXCLUSION. FROM EL MATADERO*  
*(1838/9) BY ESTEBAN ECHEVERRÍA TO THE CONTEMPORARY*  
*BUENOS AIRES SCENE*

Lía Noguera  
CONICET/UNA-UBA  
([lianoguera@yahoo.com.ar](mailto:lianoguera@yahoo.com.ar))  
<https://orcid.org/0000-0002-0765-5160>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.10  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** A partir del cuento argentino *El matadero*, de Esteban Echeverría escrito en 1838/39, nos proponemos analizar las diversas formas de significación de los temas que atraviesan a esta textualidad, así como también las resignificaciones que experimenta en su pasaje a las artes escénicas contemporáneas: *El matadero. Un comentario* (2009), dirigida por Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y *Manipulaciones III. El banquete* (2012), dirigida por Diego Starosta. Para ello, nos preocuparemos por estudiar las distintas estrategias intermediales que se establecen entre literatura, ópera, danza, teatro y performance, a la vez que nos concentraremos en el estudio de las exclusiones sociales, políticas, geográficas y culturales que el relato decimonónico propone a partir de sus personajes y que son recuperadas y reformuladas en la escena argentina del bicentenario.

**Palabras Clave:** Intermedialidad-Literatura-Artes Escénicas-Argentina.

**Abstract:** Based on the Argentine short story *El matadero*, by Esteban Echeverría written in 1838/9, we propose to analyze the various forms of meaning of the themes that cross this textuality, as well as the resignifications that it experiences in its passage to contemporary performing arts: *El matadero. Un comentario* (2009), directed by Emilio García Wehbi and Marcelo Delgado and *Manipulaciones III. El banquete* (2012), directed by Diego Starosta. To do this, we will concern ourselves with studying the different intermediary strategies that are established between literature, opera, dance, theater and performance, at the same time that we will concentrate on the study of the social, political, geographical and cultural exclusions that the nineteenth-century story proposes to starting from his characters and that are recovered and reformulated in the Argentinean scene of the bicentennial.

**Key Words:** Intermediality-Literature-Performing Arts-Argentina

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El matadero va a la ópera. 3. El matadero va a un banquete. 4. «A pesar de que lo mío es historia...» y fin. 5. Notas.

Copyright: © 2023. 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)

LÍA NOGUERA nació en Buenos Aires, Argentina. Es doctora en Historia y Teoría de la Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), licenciada en Letras (UBA) y obtuvo el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas (UBA), Argentina. Es investigadora asistente del CONICET en el Instituto de Investigación Teatral de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Sus temas de investigación se vinculan con el rescate, análisis y difusión de los textos teatrales perdidos de la gauchesca teatral y las relaciones intermediales entre literatura fundacional argentina y teatro contemporáneo. Es docente de grado y posgrado en la Carrera de Artes (FFYL-UBA) y en el Departamento de Artes Dramáticas (UNA).

## I. INTRODUCCIÓN

Las discusiones sobre el concepto de intermedialidad son múltiples y variadas y, hasta el momento, sus especificidades y significaciones se siguen postulando. Desde los estudios semióticos, cinematográficos, literarios y teatrales, entre otros, se suscitan diversas reflexiones teóricas que, si bien en muchos casos se presentan como complementarias o ampliatorias de estudios previos, no dejan de coincidir en que la intermedialidad no es un fenómeno nuevo, sino que es su denominación y sistematización aquella que se ha presentado como innovadora hacia fines del siglo XX. En este sentido, la discusión sobre lo intermedial se postula como una lucha que se establece por la significación, la sistematización y la categorización que este problema abre en las artes escénicas, audiovisuales y visuales considerando, según los distintos investigadores e investigadoras, el devenir histórico del cruce de cada una de estas disciplinas específicas o las particularidades propias de un determinado corpus intermedial.

Tal es el caso de los estudios planteados por Irina Rajewski (2005, 2010) quien, desde un sentido general, define a la intermedialidad como el cruce que desde una disciplina artística se establece con otra. Desde esta perspectiva general, lo intermedial define las zonas de contactos, los intersticios que dos o más discursos mediales establecen en una producción artística. Sentadas las bases del problema global de la intermedialidad, la investigadora alemana va más allá y propone categorizar las diferentes problemáticas que al interior de este gran tema se suscita, proponiendo así definiciones en sentido estricto según un corpus específico de obras artísticas. Esta noción de restricción permite no solo ordenar el mapa de sentidos que de esta categoría se desprende, sino también posibilita proponer una sistematización de los usos en las categorías de análisis a fin de, por un lado, observar los procesos de significación en cada uno de ellos; por otro lado, delimitar un corpus específico de análisis para sentar tales categorizaciones. Así, y sintetizando los postulados de Rajewski, se establecen tres categorías para definir la intermedialidad en sentido estricto:

La primera es la de «intermedialidad en sentido estricto de transposición medial», caso en el que una obra pasa a otro formato a partir de un cambio de soporte, por ejemplo, el pasaje de una obra literaria a un filme. La segunda refiere a la «intermedialidad en el sentido estricto

de combinación de medial», es decir, en una obra se produce el cruce y convivencia de al menos dos diferentes lenguajes artísticos, por ejemplo, teatro y danza, cine y ópera, etc. La tercera corresponde a la «intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales», proceso en el cual además «de combinar diferentes formas de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propias formas específicas» (2005:11).<sup>1</sup>

Teniendo presente estas categorías de análisis, en este artículo nos proponemos analizar el modo en el cual un texto literario fundacional argentino establece diversas relaciones intermediales con el teatro, la ópera, la danza y la performance en la escena contemporánea argentina. Nuestro interés se concentra en estudiar el modo en el cual la obra *El matadero* de Esteban Echeverría, escrita en 1838/40, produce diversos campos semánticos y estéticos representacionales al ser convocada, en su propia materialidad y medialidad, en las obras *El matadero. Un comentario* (2009), de Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y *Manipulaciones III: El banquete. Una aproximación teatral a El matadero de Esteban Echeverría* (2012), escrita por Gastón Mazieres y llevada a escena por la Compañía El Muererío Teatro. Asimismo, considerando los diversos procesos de reescritura que el cuento echeverriano atraviesa, en el presente análisis nos valemos del concepto de resignificación para comprender las distintas adaptaciones y cambios ideológicos que esta textualidad decimonónica experimenta en la actualidad. Siguiendo los estudios de Lucas Rimoldi, quien recupera los trabajos de la semiótica teatral (Pavis, Dubatti, Cilento, entre otros), entendemos la resignificación como:

(...) una adaptación teatral libre, generalmente *performance oriented* e internacional. Puede ser tanto genérica como poética, mixta o de un universo autoral global, y la caracteriza una fuerte voluntad recontextualizadora. La textualidad fuente —ya se trate de una obra o conjunto de obras dramáticas o no, o del universo creativo de un determinado autor— debe ser reconocida explícitamente y sin ambages en la resignificación, en su instancia textual o paratextual (Rimoldi, 2012: 164).

Por último, nos interesa concentrarnos en la representación que el cuento hace del excluido social, cultural y geográfico a partir de un personaje específico: el unitario, a fin de analizar las rupturas y

resignificaciones que este paria representa en sus pasajes intermediales y temporales en la escena porteña contemporánea. El excluido romántico y su representación en la literatura argentina decimonónica

El escritor argentino Esteban Echeverría, luego de su viaje por Francia durante cinco años —en los cuales realizó una serie de estudios filosóficos, históricos y literarios—, introduce la estética romántica en el Río de Plata en 1830, momento en el cual publica en la prensa porteña sus primeras obras poéticas. Si bien de manera latente las perspectivas de un ideario poético que se alejara de una estética iluminista ya estaban presentes desde una década atrás, la aparición de Echeverría produjo la consolidación de una nueva estética que encontró un público (en especial el femenino) y una prensa altamente favorable para su afirmación. El distanciamiento de un pasado hispánico y los intentos por sistematizar sus ideales por medio de la articulación entre arte y sociedad son algunos de los objetivos políticos-estéticos que se encuentran en su producción escritural. Construye, a la vez, su propio personaje romántico y se autoproclama como el primer poeta romántico argentino, «caracterizado por una subjetividad torturada, inestable, perpleja» (Sarlo y Altamirano, 1997, 24) que pretende legitimar con sus escritos una imagen romántica de la sensibilidad y la melancolía, aspectos que no son exclusivos de Echeverría, sino también de gran parte de los intelectuales del período.

El ideario político y cultural del romanticismo propuesto por Echeverría influye en un grupo de jóvenes letrados rioplatenses y tiene como resultado la conformación de la Generación del 37 o Nueva Generación, considerada como «el primer movimiento intelectual argentino animado de un propósito de interpretación de la realidad argentina que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional» (Terán, 2008, 62). Autoproclamada como la heredera de la Revolución de Mayo e iniciada con la creación del Salón Literario en 1837 en la Librería de Marcos Sastre, esta Generación tiene un período de creatividad cultural e intelectual que abarca hasta 1880, momento en el cual la preponderancia de las ideas románticas alcanza la hegemonía cultural. Con Esteban Echeverría como guía de estos jóvenes, entre sus miembros también se contaban: Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Bartolomé Mitre, entre otros, quienes en su mayoría habían estudiado en el Colegio de Ciencias Morales (1823-1830) y, posteriormente, en la Universidad de Buenos Aires. La

obra de estos intelectuales debía estar supeditada a la necesidad de la conformación de un nuevo país, con el fin de poder definir su propia identidad nacional. Además, como hijos de la Revolución de Mayo, ellos se consideraban los encargados del desarrollo e implementación de la segunda etapa de esa revolución: la renovación de las ideas, en la cual «obrarán el derecho y la razón» (Echeverría, 1948,6)

Luego de una primera etapa de armonía con el gobernante de Buenos Aires, el general Juan Manuel de Rosas, a quien perciben como el único capaz de pacificar al país y de concretar el proyecto cultural por ellos propuesto, se produce un distanciamiento que en muchos casos desemboca en el exilio. Los escritos que estos intelectuales publican después de 1837 son documentos de denuncia que evidencian su clara oposición hacia esta figura de poder. Rosas es el principal enemigo del proyecto civilizador que esta Generación quiere llevar adelante. Él sintetiza todo aquello que se opone al progreso cultural que los intelectuales románticos pretenden desarrollar. Asociado a la barbarie y a la sofocación de los focos civilizatorios, el rosismo se presenta como el principal obstáculo que evita la circulación y desarrollo social y cultural de la Argentina en este momento histórico. A partir de esta oposición, si Rosas es la barbarie, la Generación del 37 se autoproclama como la civilización. Por ello, se estructura una fórmula que sintetiza el ideario político cultural de los intelectuales románticos y que recorre todos sus escritos: civilización-barbarie. Esta fórmula fue en Argentina una imagen fundadora que expresa tanto sus límites como las riquezas de esta Generación:

Ella hacía referencia a un pasado al mismo tiempo que establecía una separación neta, un corte, entre el proceso de constitución de una nueva sociedad y el período de guerras civiles y el gobierno de los caudillos. (...) Pero la fórmula proyectaba también una perspectiva integracionista dentro de un nuevo proyecto socio-histórico. El orden que en nombre de la civilización fue instaurado, apuntaba, entre otras cosas, a la apertura a la inmigración europea y a la inserción del país en el mercado mundial. (Svampa, 1994, 43-44)

Sin embargo, este combate que inician los jóvenes románticos debía realizarse mediante un peregrinaje que se efectúa por fuera de los contornos de la patria, a la vez que se establecen diversas fases en cuanto a la productividad de sus idearios políticos y estéticos. Según Myers

(2003) estas son: primera fase: de conformación (1830- 1838/38/9); segunda fase: de política facciosa (1838/9- 1844); tercera fase: programática (1844-1852/4)

En la segunda fase señalada por Myers se produce, durante el régimen de Rosas, un ascenso y consolidación de la oligarquía terrateniente que estos intelectuales opositores leyeron como un proceso de ruralización de la sociedad que percibían como negativo y del cual consideraban que debían distanciarse, máxime cuando este proceso de ruralización comenzaba a avanzar sobre Buenos Aires. Este avance sobre un espacio urbano, al que percibían como emblema de la civilización y de la apertura al mundo, hizo que estos intelectuales se recluyeran en un historicismo europeizante que finalmente los hace optar por el exilio y devienen en imagen del desposeído geográfico y paria intelectual. Es importante destacar que la condición de exilio en los intelectuales de la época romántica argentina responde a dos tipos diferentes de cruces de fronteras. Uno, el que implica atravesar la frontera geográfica y radicarse en una nueva geografía y cultura. Otro, el que implica un proceso de internalización de frontera, delimitación interna que establece una cesura entre la sociedad a la cual se pertenece y el sitio elegido para «refugiarse» de ese entorno que no se reconoce como propio. Mientras que el primero puede ser entendido como exilio exterior, el segundo es entendido como exilio interior. En este segundo tipo de exilio no se produce un desplazamiento geográfico, sino un aislamiento social, tanto o más dramático que aquello que se experimenta en un pasaje de geografías disímiles. El exiliado interior padece del extrañamiento que le produce observar su mundo, su sociedad conocida, y encontrar allí todos los componentes de lo diferente. El exiliado interior es un extranjero en su propia tierra, es un dislocado social, que también presenta una mirada desplazada sobre aquello que contempla. Tal es el caso de Esteban Echeverría, quien convencido de que la batalla se gana desde adentro de la patria, se refugia en la estancia Los Talas que administraba su hermano. Allí permanece desde 1839 hasta mediados de 1840 y es donde Echeverría encuentra un refugio que le permite continuar escribiendo y alejarse de una sociedad que se ha vuelto hostil pero aún no del todo peligrosa. Es el fracaso de la entrada del General Lavalle el suceso que hace repensar esta condición y decide abandonar «su lugar» en la patria y pasar a exilio montevideano.

No obstante, previo a su exilio se produce la escritura del texto que catapultó a la historia a Echeverría y que se ubicó como uno de los principales escritos de la literatura fundacional argentina: *El matadero*. Esta obra narra los sucesos que se producen al interior de un espacio en el cual el tratamiento brutal de la carne animal es moneda corriente. Sin embargo, las acciones transcurren en tiempos de cuaresma (momento en el cual la consumición de carne no es posible) y luego de una gran tormenta (aspecto que imposibilita el ingreso de vacas a este espacio). A pesar de ello, en este espacio geográfico que se halla en la ciudad, ingresa por error un toro, y tanto este animal como el ingreso del Cajetilla<sup>2</sup>, produce el horror y el divertimento de los personajes pertenecientes al matadero. Así, luego de matar al toro, proceso que produce accidentalmente el degüello de un niño, en el cuento asistimos a la tortura de la carne del Cajetilla/unitario (personaje especular del propio Echeverría) a partir de su encuentro con los cuerpos federales que representaban y sostenían en el poder a Juan Manuel de Rosas. Una tortura que responde y sintetiza el error geográfico de un sujeto no federal que ingresa en una zona en la cual el deseo por la carne del otro (literal y metafórico; animal y humana) se hace presente. ¿Y quién es un unitario? En palabras del narrador del cuento de Echeverría :

Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador (Rosas), patrón de la cofradía, a todo que no era degollador, carnicero ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero. (2010, 38)

De este modo, ante esta barbarie y en una clara lectura política que sintetiza y critica el modo de gobernar rosista, la única salida posible es la muerte. En relación con lo mencionado, Sarlo y Altamirano afirman que en el cuento conviven de manera violenta dos mundos:

El espiritual, cultivado y ético de la ciudad (que produce el sacrificio sublime del joven unitario) y el mundo entregado a la ley de la materia, al instinto y al llamado de la sangre (que produce el espacio sucio y cruel del matadero, donde sus torturadores, los matarifes y pialadores criollos, tienen, precisamente, una dimensión grotesca. (1997, 45)

Por ello, la muerte del unitario hacia el final del cuento surge por la imposibilidad de definir estos dos mundos luego de su entrada a la geografía del horror y la barbarie que es el matadero (recinto del pueblo rosista que no tiene lugar para aquellos que se oponen a su ideario, tales son los casos del personaje del unitario y, por extensión, del propio Echeverría). Además, después de su violación, este personaje deviene en un cuerpo híbrido, dislocado cultural y geográficamente. Por tal motivo, explota de ira, aunque, y como dice el juez del matadero: «queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio...» (Echeverría, 2010, 38)

A más de un siglo y medio de su escritura, el relato de Echeverría continúa siendo convocado tanto en literatura, cine, teatro, danza y ópera, entre otras tantas disciplinas. En lo que respecta a las artes escénicas, creemos que es esa idea de tensión entre la diversión y el horror, entre lo lúdico y lo serio aquello que retoman tanto la ópera dirigida por Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado como la puesta en escena de Diego Starosta en la escena contemporánea argentina. Además, en esas tensiones se condensa la dicotomía que atraviesa todo el ideario romántico argentino y que alcanza hasta nuestros días: civilización-barbarie. En este sentido, las tensiones señaladas y la fórmula postulada por Sarmiento en su *Facundo* en 1841 se vuelven presentes en el nivel textual de estas obras, pero, sobre todo, en la dimensión actoral y performática de los cuerpos en escena, proponiendo así una evidencia de la potencia sígnica de la violencia del pasado en su relación con el presente en una escena atravesada por la estrategia intermedial. Intermedialidad que, siguiendo las categorías de Rajewski, se presentan en ambas obras como transposición medial (se toma un cuento y se lo traspassa al teatro y a la ópera) y, para el caso de la puesta de García de Wehbi se superpone la categoría combinación medial dado que los códigos específicos de la danza y la performance se hacen presentes y determinan el significado de obra. No obstante, nuestros objetivos no se agotan en el reconocimiento de estas categorías, sino que nos proponemos estudiar las funciones y significaciones específicas que el texto literario de Echeverría produce en sus cruces fronterizos disciplinares y en sus concomitancias con otros lenguajes artísticos. Esto es así puesto que entendemos que la frontera intermedial, como todo límite, se constituye como una zona

porosa, de contacto y sobre todo de cambios semánticos para el medio que la experimenta: nada queda igual después de ese cruce fronterizo.

## 2. EL MATADERO VA A LA ÓPERA

Emilio García Wehbi se inscribe en la escena posdramática<sup>5</sup> argentina a partir de la fundación, junto a Daniel Veronese, Ana Alvarado y Alejandro Tantanián, del grupo teatral El periférico de objetos en 1989. Junto a este grupo propuso una estética de la periferia en la cual la preocupación por lo procedimental, la performance y el teatro objetual (a partir del uso de los títeres destinado a un público adulto, las máscaras, entre otros) atravesó las diversas obras que llevaron a escena: *Máquina Hamlet*, *Ubu rey*, *Zoedipus*, entre otras. Luego de esa etapa, continúa su carrera de manera individual como director teatral, *régisseur*, *performer*, actor, artista visual y docente. Tal como se define en su página *web*, su poética da cuenta de un cruce constante de disciplinas en escena con el objeto lograr tal hibridación que la posibilidad de definición se vuelve un imposible. Además, se agrega que:

Su búsqueda formal pretende establecer siempre una dialéctica con el espectador, considerándolo parte activa de la obra. Trabaja a partir de estrategias formales que incluyen conceptos como lo obsceno (aquello que está fuera de la escena), la crisis, el accidente, la provocación, la inestabilidad, lo extraordinario (lo que se aparta del orden), la memoria, la muerte y la violencia. Intenta que sus montajes sean un espacio para la convergencia de las distintas miradas. (<https://emiliogarciawe-hbi.com.ar/>)

Fiel a estos preceptos, en abril de 2009 dirige junto al compositor, director musical y docente argentino Marcelo Delgado la ópera *El matadero*. *Un comentario* cuyo estreno se realizó en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En la publicación del libreto, que está acompañada por la publicación de la primera edición del cuento de Echeverría en 1871<sup>4</sup>, fotos de la puesta y tres estudios críticos del cuento, García Wehbi indica que su objetivo fue: «escribir un libreto que pudiera contener tanto las acciones como las ideas de los personajes que, desde la fundación de la patria han colaborado –en un proceso

esquizofrénico- a la construcción y destrucción permanente del país» (2010, 5) (Falta referencia). Para ello, produce un texto para ocho voces y una bailarina estructurado en una introducción, ocho cuadros y un epílogo. Además, y en relación con el cuento de Echeverría, produce una amplificación puesto que lo entrecruza con otras textualidades: el poema *La refalosa*, de Hilario Ascasubi, fragmentos de los discursos de Artaud, Ducasse, Kafka, Perlonguer, Shakespeare, entre otros, tal como se aclara en la publicación realizada de esta obra por el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. Esto produce la mixtura de los discursos literarios y teatrales canónicos con un fin netamente estético: apabullar al lector, confundirlo, producir su sacudimiento, originar el caos en la lectura, en un claro gesto que remite a los procedimientos del teatro posdramático, en especial, el del director y dramaturgo alemán Heiner Müller con sus obras *Máquina Hamlet* y *Medea Material*.

Si nos concentramos en la puesta en escena, la obra se inicia con el recitado de los primeros versos del poema *La refalosa* de Hilario Ascasubi por parte del personaje del Mazorquero, y una vez terminada su narración en clave de payada (procedimientos propios del universo gauchesco), y mientras en escena ya contamos con la presencia del unitario (el Cajetilla) en un immaculado traje blanco, ingresa el coro operístico. Así, a la luz de un rojo<sup>5</sup> tenue que acompaña toda la obra, quedan sentadas las bases sónicas del espectáculo que se articulan a modo de fórmulas dicotómicas: los unitarios y los federales, lo celestial y terrenal, lo bello y lo feo, la vida y la muerte, la civilización y la barbarie. En este sentido, se resignifican los núcleos semánticos del texto de Echeverría a la representación escénica mediante la iluminación, el vestuario y lo verbal. Esto último se articula en el cantar del coro -quien sienta las bases del espacio del Matadero y sus referencias específicas: gaucho, vaca, corral, indio, tierra, campo, etc.-, el Mazorquero -que con su recitado recupera la violencia de las acciones del cuento de Echeverría, pero también la de los manuales de ganadería- y el Cajetilla -quien con su canto sintetiza la mirada crítica de Echeverría sobre la barbarie del espacio del Matadero y por lo tanto del poder político-. De esta manera, ya desde el comienzo de la obra los personajes quedan presentados y dispuestos estratégicamente en el escenario en forma de herradura: a la izquierda del espectador, el Cajetilla; a la derecha, el Mazorquero; rodeando a ambos, el coro, y, en el centro de la escena, el cuarto personaje, el toro. Cabe señalar que este personaje, en su transposición medial de

cuento a obra escénica cobra mayor presencia puesto que con su coreografía sintetiza todas las inscripciones de la violencia, el maltrato y el desborde. Una coreografía que, siguiendo los lineamientos de Susana Tambutti (2018, 8), entendemos como líquida puesto que es «inestable y frágil, sujeta a migraciones y al cruce de influencias heterogéneas(..). Además, esta coreografía líquida está caracterizada por la descomposición de la acción, las superposiciones y yuxtaposiciones de sentidos, que construyen una coreografía sin gramática; se trata de un trazado en un paisaje, un entramado de signos como entidades aislada».

En este espacio geográfico que determina la obra *El matadero. Un comentario*, los cuerpos y las palabras tienen un lugar específico de inscripción y establecen una geografía del horror en la cual la sangre se mezcla con el barro y marca el cuerpo del toro, la primera víctima del texto, que anticipa el ritual sacrificial que se amplifica a lo largo de la obra, puesto que como afirma García Whebi (2010, 41) este personaje toro/vaca «es el portador/a del signo de un país cuyo sino es la tragedia.» Asimismo, es interesante observar cómo esta propuesta recupera, también espacialmente, todo el ideario romántico sobre el territorio y sus relaciones con los cuerpos que lo habitan. Recordemos que textos como *El matadero* y *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Faustino Sarmiento, *Amalia*, de José Mármol, *Martín Fierro* de José Hernández, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, entre muchos otros, se inscriben en lo que se denomina ficciones fundacionales argentinas<sup>6</sup>. Estas textualidades recurren -tal como lo hemos observado en estudios anteriores (Autora 2017, 2020)- a la representación de una geografía, que halla su núcleo semántico en la mostración de un territorio amurallado o segmentado por fronteras, como un modo de criticar al estado dominante. A la vez, representa el espacio territorial y los recorridos que los sujetos realizan en él, a partir de las teorías clásicas de la soberanía, mediante la representación de un Estado soberano que busca el control y la reducción de la anomalía: la disciplina normaliza, «analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones. Los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos por otro» (Foucault, 2006, 75). Además, tal como lo ha señalado Fernández Bravo (1999, 14), los letrados argentinos del siglo XIX hallan en el paisaje una «zona de condensación simbólica que la cultura debe recorrer, descubrir, ocupar, y donde acaso puedan despejarse algunas de las numerosas incógnitas que asedian la diferenciación

de una identidad nacional en la instancia poscolonial». Por ello, en el proyecto romántico, el paisaje no sólo simboliza un mapa de poder, sino que también funciona como un instrumento del poder cultural que se quiere implementar. Así concebido, el territorio cobra un lugar central: fuente de imágenes del germen de una futura nacionalidad (y nación) que se construyen sobre un vacío (el desierto) pero también sobre una segmentación. Esa segmentación, tanto en el caso argentino como en el resto de Latinoamérica, se traduce en una fórmula dicotómica: civilización y barbarie, fórmula vertebradora del pensamiento sarmientino que abrigó su proyecto político y cultural y que proyectó imágenes de una nación basada en la fragmentación, pero también, y sobre todo, en la exclusión. Ciertamente, entre estos dos universos territoriales y culturales disímiles, entre la civilización y la barbarie, entre el desierto y la ciudad, entre unitarios y federales, entre América y Europa, se encuentra un dispositivo que permite la demarcación: la frontera. Una delimitación interna, una liminalidad, que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la Nación Argentina -en latente conformación- dentro de las producciones artísticas de la época. Esa frontera decimonónica se inscribió en el territorio y en la cultura a la vez que condensó, en la literatura y el teatro, un cuerpo textual rico y productivo para «leer» desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar.

Por ello, y considerando estos aspectos y relaciones, la ópera de Wehbi y Delgado vuelve sobre esos pasos, tal como podemos ver en la escena de la fuga del toro del espacio del sacrificio animal y humano: el matadero. Este personaje, que al igual que el Cajetilla entra por error al espacio de matanza de la carne animal<sup>7</sup>, logra cortar el lazo que lo ancla a su futura muerte y escapa. Si en el cuento de Echeverría el toro huye hacia el lado de la ciudad (espacio civilizatorio por excelencia en el cuento), dejando a tras el espacio de la barbarie, en la ópera el toro escapa hacia el espacio espectral, mezclándose así entre el público (el espacio de lo real) y evitando ser atrapado por el coro que lo persigue entre las butacas del teatro y el Mazorquero que, desde el escenario, continúa enunciando las palabras que reproducen los discursos de un manual ganadero:

Las manadas se comportan de manera muy parecida/ para mover a un grupo de animales en cierta dirección/el ganadero puede caminar en sentido contrario/ al deseado por los animales/ así tienden a acelerar

su movimiento (...) La zona de fuga es el espacio personal del animal/ y su tamaño es proporcional a su nivel/de domesticación y salvajismo. / Cuando el ganadero está fuera de la zona de fuga el animal se da vuelta y lo mira de frente/manteniéndose a una distancia segura. (García Wehbi, 2010, 60-61)

Entonces, ante el espacio amurallado y vigilado por el poder soberano del matadero y ante las palabras de orden, estructura e instrucción que recita el Mazorquero, el cuerpo del toro deviene en metáfora de liberación, de desorden y descontrol que escapa a la ortopedia que intenta imponer el espacio y las palabras de la barbarie. Esto se intensifica a partir de la potencia del cuerpo que expresa la bailarina que representa al toro, produciendo así que la danza, en conjunción con la música de ópera, se presenten como lenguajes corporales que desacreditan o escapan a la palabra escrita (tanto del texto de Echeverría como la del manual ganadero). Así, el cuerpo en acción animal permite abrir una línea de fuga hacia la civilización y atisbar, de ese modo, su salvataje. Sin embargo, ese cruce fronterizo está signado por la tragedia puesto que ningún cuerpo que comulga con la barbarie puede ser salvado de tal estigma, tal como lo plantean los textos fundacionales del período romántico argentino. Así sucede, también, con el Cajetilla: solo la muerte, a partir del sacrificio, la violencia, el desmembramiento y la vejación, obtienen como resultado estos cuerpos equívocos.

En un estudio sobre el cuento de Echeverría realizado por Cristina Iglesia y titulado «Mártires o libre: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El matadero* de Echeverría y sus reescrituras», la investigadora argentina señala que este es un relato sobre la violencia de los cuerpos que pretende provocar con palabras al lector, de la misma manera que las acciones violentas atacan al protagonista de la narración: el unitario. De esta manera, se desprenden dos niveles de representación de la violencia: una destinada al protagonista, otra destinada directamente al lector que opera mediante frases violentas como es el caso de «ahí se mete el sebo en las tetas de la tía» o «del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre...» (Echeverría citado por Iglesia, 2004, 24). Estas frases, como tantas otras que describen las acciones de los personajes que habitan el matadero del Alto, se lanzan sobre el lector «con el único justificativo de que la perspectiva se torne más brutal a medida que el narrador se acerque» (Iglesia, 2004, 27). Consideramos

que esta doble articulación de la violencia se sostiene en la estrategia intermedial que opera *El matadero*. *Un comentario* establece con el cuento a fin de producir el mismo efecto, pero ahora sobre el espectador. ¿Cómo lo hace? Acudiendo a las lógicas mediales y específicas de la danza, el canto y la teatralidad de los cuerpos y los objetos en escena, tal es el caso de lodo y los cuchillos que pueblan la escena y que a medida que avanza la historia se van intensificando. Además, mediante el tono funesto de los cantos, el ritmo espasmódico y descontracturado que la bailarina ejerce al compás de la música y respondiendo al ritmo de las palabras que recita el Mazorquero, se produce un impacto visual sumamente expresivo que condensa un cuerpo sufriente que afecta, a cada paso, a todo aquello que lo circunda.

En este gesto parecería producirse una especie de salvataje, ante la mirada del espectador, del personaje que representa la civilización, tanto en el cuento de Echeverría -por ser unitario- como en la ópera, puesto que tiene a cargo el discurso operístico (lenguaje de elite por excelencia). Este excluido social, ideológico y cultural en el mundo del matadero representado por la opera parece alcanzar un rasgo más decoroso y celestial que aquel que corriera su compañero de error geográfico: el toro. Ante la muestra de la violencia, el barro y la sangre que manchan el cuerpo animal, la integridad visual y escénica del Cajetilla se mantiene, evidenciando así una especie de solidaridad con este personaje que sintetiza la intelectualidad y prestigio de una Generación de intelectuales del pasado nacional argentino. Así, como sinécdoque de una elite que promulgó el orden y el progreso pero que fue perseguida, expulsada del territorio y en muchos casos asesinada, el Cajetilla de la ópera enaltece el pasado en un presente que parece presentarse como funesto.

No obstante, los dos planos de la violencia que se han analizado en el cuento se ejercen en la obra de García Wehbi y Delgado, pero singularizándolo manifiestamente en el cuerpo animal. Este personaje, al final de la puesta y tras su muerte, se convierte en una bailarina con vestido morado que baila «un minueto rojo punzó», tal como lo indica el nombre de esa escena en el libreto (2010). Así, la sangre federal termina corriendo por todos los cuerpos y deja asentado, en la escena final de la ópera, que nadie escapa (ni siquiera el público que fue invadido por los cuerpos de la barbarie) al poder soberano del horror.

### 3. EL MATADERO VA A UN BANQUETE

En 1996 se funda en Buenos Aires el grupo dirigido por Diego Starosta a partir del estreno de su opera prima *Do* y que en 2021 cumplía sus 25 años de trayectoria. En los ensayos de su segunda puesta, *Lamentos*, surge el nombre de la compañía que los va a identificar hasta hoy y que tiene su origen en el libro *Los poemas de Sidney West*, de Juan Gelman. En la publicación que realizó la compañía por los 15 años de trayectoria, *Los pies en el camino*, Starosta explica que uno de los objetivos fundantes del grupo fue y es «la creación de espectáculos que proponen una «poética del cruce» donde materiales aparentemente diversos en su origen confluyen para construir un discurso teatral homogéneo en cuanto a su forma y su contenido» (2013: 12). Una poética que se sustenta, agregamos nosotros, por una reflexión y un tratamiento sobre los cuerpos actorales que se sostienen en el dinamismo, la tensión y la relajación de las acciones en escenas. Además, a lo largo de las 17 obras que ha estrenado la compañía, se pretende un «parecido de familia» -así lo dice Starosta- entre las puestas producidas, pero manteniendo la autonomía estética y el universo dramático que les son propios. Sin embargo, las semejanzas familiares se producen, los «aires» de hermandad o maternidad/paternidad se hacen presentes y consideramos que ello es así por el uso intermedial de otras textualidades literarias: el cuento kafkiano en *Informe para una academia*, textos de Gelman, Cortázar, Lorca en *La boxe*, *A penar de Toro*, *Un cuartito (un ambiente nacional)*, el folletín de Juan Moreira, solo por nombrar algunos. Un uso intermedial literario que se explota y se vuelve principio constructivo en el ciclo *Manipulaciones*, una trilogía que nace con la representación de la obra *Bacantes* en 2009, continúa con la pieza de Vacarezza *Tu cuna fue un conventillo* y culmina en 2012 con el *Banquete* (una adaptación de *El matadero* de Esteban Echeverría). Es interesante señalar que en esta trilogía la preocupación por lo nacional se vuelve un *leive motive*, incluso al tomar como hipotexto la tragedia de Esquilo.

En *Los pies en el camino* la compañía explica que, aquello que define a la trilogía es la «utilización de un dispositivo de actuación común en las obras que la componen. Dicho dispositivo o ‘esencia dinámica’ se basa en la manipulación física, con todas sus posibilidades, de actores por actores» (Starosta y Oliver, 2013,70). Partiendo de esta idea de manipulación, consideramos que ella se presenta como principio constructivo

no solo de la actuación y los cuerpos en la escena de esta trilogía, sino que también se hace extensiva al trabajo textual e intermedial que El Muererío establece con el pasado y presente literario nacional e internacional. Si los discursos literarios atraviesan gran parte del trabajo de la trayectoria de este grupo como forma de comprender, problematizar, crear y pensar al teatro, las ficciones fundacionales argentinas se presentan como una herramienta de indagación poética, afectiva y relacional entre palabras y cuerpos del pasado que permiten revisar viejos enfrentamientos a fin de generar nuevas formas de leer las fórmulas dicotómicas que aun hoy nos atraviesan.

Así lo observamos, particularmente, en la versión del texto de Echeverría realizada por este grupo en agosto de 2012 en el teatro El Camarín de las Musas de Buenos Aires que titularon *El banquete. Aproximaciones sobre El matadero de Esteban Echeverría*, escrita por Germán Mazzières y dirigida por Diego Starosta. La acción transcurre durante el centenario de la Argentina (1910) en el seno de una familia perteneciente a la clase alta porteña y los personajes son: la Anfitriona, el Anfitrión, los cuatro comensales de la velada e Hilario, el sirviente de la casa. La elección temporal responde una intención de resaltar las dicotomías ideológicas que atravesaban al país. En palabras de Starosta (2013, 105): «la consolidación de la burguesía nacional de carácter latifundista nos da el contexto y las características sociales para ubicar el desarrollo de este festín pantagruélico, donde la desmesura tiene que ser la medida»

Si nos concentramos en el análisis dramaturgico, este se articula en dos planos: uno, que corresponde al tiempo de la cena y en el cual se discuten las rivalidades entre la nación argentina y la Francia de principios de siglo, en una clara referencia a la ciudad de las luces que fue faro inevitable del pensamiento romántico argentino. En este sentido, en los discursos de los anfitriones e invitados (una de ellas es francesa) París se vuelve sinécdoque del progreso, aunque con el transcurrir de las escenas esta idea se va debilitando. El otro, el que refiere a la narración y representación (en claro procedimiento de metateatralidad) del cuento de Echeverría, el cual ingresa en la obra como una excusa para el divertimento de los invitados durante la cena. Así, como se corta la carne de vaca (el asado) que constituye la comida de esta velada y se reparte entre los anfitriones e invitados, el cuento de Echeverría se desembra y comparte entre las voces de los comensales formando así un coro que reproduce de manera casi literal *El matadero*. De esta manera, carne y texto

sirven como alimento y entretenimiento de la elite. Al mismo tiempo, estos elementos se constituyen imágenes especulares de las palabras y el cuerpo de Hilario puesto que, como en el texto de Echeverría, son utilizados de manera violenta y horrorosa, deviniendo en una nueva forma de la fiesta del monstruo<sup>8</sup>.

Es interesante señalar que, en la estrategia intermedial de transposición medial, el unitario/Cajetilla del cuento se convierte en el sirviente de la casa de esta puesta teatral y, en ese pasaje, se cambian las geografías del horror presentes en la obra de Echeverría. Si el unitario por error ingresaba al espacio del matadero, lugar de la barbarie, ahora este personaje encarnado en Hilario ingresa a la civilización, la cena de la elite, lugar en el cual todos los signos de violencia se inscriben en su cuerpo. Además, si en los textos fundacionales la elite, y por lo tanto la civilización, estaba representada por los intelectuales y las familias unitarias, expresando así su carácter positivo, y la barbarie era asociada al poder de Juan Manuel de Rosas, los federales y el pueblo rosista, expresando así su valor negativo; en la puesta de Starosta, se invierten esos signos. La elite de esta familia patricia argentina representa lo negativo de la civilización y la barbarie expresa su positividad en las manos de este personaje que pertenece a la clase proletariada: Hilario. En este sentido, en el cruce intermedial, el unitario deviene signo positivo de la barbarie y lugar de resistencia de un pueblo que ya no apoya al soberano del territorio que opera mediante formas bárbaras de dominación de los cuerpos y las palabras del otro. No obstante, y tal como sucede con el personaje de su texto fuente, escapar a la muerte para esta nueva barbarie tampoco es posible.

Otro aspecto a señalar es que, en el traspaso de cuento a obra teatral, tal como lo hizo la ópera de Wehbi y Delgado, los núcleos narrativos del horror y la violencia de *El matadero* se condensan y potencian en dos planos: la actuación y la puesta en escena. En relación con el primero, la interpretación de los actores y actrices en escena se define por el trabajo con el cuerpo, los encuentros físicos, los desplazamientos incisivos y brutales en el espacio del *living*. A la vez, entre lo erótico y lo violento se tejen las relaciones de los actantes a la vez que la intensidad y proyección de la voz se vuelve marca distintiva de este grupo. En este sentido, el texto de Echeverría se vuelve también un pretexto para problematizar las tensiones de una poética actoral que escapa a toda conceptualización realista de la escena y cuyo centro de interés son los cuerpos en latencia y tensión

para el ataque del otro, respondiendo al procedimiento de manipulación que caracteriza al grupo teatral. Así lo afirma Starosta (2013, 102): «trabajamos dos técnicas de manipulación: una basada en el contacto y el sostén, y la otra, de contacto y rechazo (golpes, empujones, impulsos. Ambas se refieren a una labor netamente técnico-escénica, pero a la vez disparan y generan amplias resonancias y analogías conceptuales». En cuanto a la puesta en escena, la obra ubica el *living* de la casa sobre una alfombra de pasto, en clara referencia al espacio «rural» del matadero con el fin de evidenciar la paradójica y contradictoria situación de «clase y cultura» de los invitados. A la vez, privilegia el uso de los objetos rojos (manteles, lámparas, abrigo de la comensal parisina) y de una iluminación que también se expresa en esa tonalidad. En este uso del color rojo se imprime una referencialidad que ya se encuentra en la literatura romántica del periodo de Juan Manuel de Rosas y en el cual el texto de Echeverría se inscribe. Recordemos que durante la época rosista todo se tiñe de rojo, los cuerpos, las casas, las insignias, los emblemas. Por tal motivo, la metáfora de la sangre aparece con un uso político cuyo fin es tanto «discutir con» como «legitimar» el poder soberano, dependiendo del bando que lo esgrima (la literatura a favor o la literatura en contra). De esta manera, y en este contexto histórico, la sangre:

(...) corre así por los cuerpos metafóricos de la Familia, la patria, la Política y la Sociedad. Una materia compleja incapaz de ser vista solamente como un fluido rojo que circula por las venas y las arterias de los individuos. (...) Sangre real que se presta a ser representada metafísica o tropológicamente como dos figuras subsidiarias de un mismo elemento estimado como objeto en sí mismo, como dispositivo de o para el análisis de otros problemas, producciones culturales inspiradas por su figura, los sujetos en relación por prácticas que la contienen o por el contexto que genera. (Ferro, 2008, 27)

Asimismo, tal como lo hemos analizado en otros estudios (Noguera, 2017), en el teatro de la época de Rosas (específicamente aquel que se opone a sus formas de gobierno), la sangre tiene dos funciones tácticas: por un lado, es emblema del estado represivo y criminal que se representa (el gobierno de Rosas, la Conquista española); por otro lado, una vez derramada, deviene metáfora de aquello que resurge y perdura: es sangre fundante, la sangre derramada de las víctimas que habrá de servir de

ejemplo a las generaciones futuras. Son estos mismos sentidos aquellos que la puesta del grupo El muererío teatro recupera y representa en su versión de *El matadero*. En especial, en la escena final de la obra en la cual, luego de divertirse con el sirviente, posteriormente, a que Hilario recite los versos del poema *La Refalosa* de su tocayo, Hilario Ascasubi, su cuerpo violentado y asesinado queda tendido sobre el mantel rojo de la mesa en la que se produjo el banquete. Así, con una nueva víctima de la cultura ejecutada por la «supuesta civilización argentina» culmina esta puesta en la cual la condena a la elite y el intento de salvataje al pueblo, sintetizado en la figura de Hilario, se hace presente.

#### 4. «A PESAR DE QUE LA MÍA ES HISTORIA (...)»<sup>9</sup> Y FIN

La resignificación del texto de Echeverría a partir de la estrategia intermedial que realizaron las obras que aquí analizamos permite pensar no solo en la productividad de la literatura fundacional argentina en el presente, sino también su funcionalidad como dispositivo de nuevas significaciones artísticas. El hecho de acudir a un relato del pasado no es casual si consideramos, al mismo tiempo, el momento de reescritura y puesta en escena de estas nuevas versiones del cuento de Echeverría: a pocos años del bicentenario de la nación argentina que se celebró el 25 de mayo de 2010. Esto permite comprender cómo ambas obras postulan, por un lado, una reflexión sobre la historia real y ficcional de la Argentina; por otro lado, proponen un cuestionamiento a las fronteras disciplinares a partir del uso de la intermedialidad como principio constructivo de su representación. De esta manera, danza, ópera, performance, literatura, teatro, entre otras prácticas, acuden a escena para mostrar la porosidad de las zonas fronterizas disciplinares y temporales: del siglo XIX argentino al siglo XXI. Además, en este uso intermedial tanto la ópera como la puesta en escena que hemos analizado evidencian el grado de diálogo (temático, procedimental y estético) que tienen con la escena posdramática contemporánea. La cual podemos sintetizar de esta manera:

(...) disolución de los límites entre géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud (...) y, sobre todo, en la profunda tendencia a reflexionar no solo sobre la

teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que las vincula, sino también –y análogamente– sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad, relación que se expresa a través de variadas formas de escritura dramática y escénica. (Trastoy, 2017, 16)

Al mismo tiempo, y desde distintos paradigmas ideológicos, ambas obras muestran el lugar de exclusión que experimenta uno de los personajes principales del texto de Echeverría: el unitario/el cajetila. Un personaje que en el contexto decimonónico argentino cumplía la función de ser espejo del propio Esteban Echeverría y sintetizaba la condición de exclusión, violencia política y social que experimentaba toda la Generación del 37. Si la elite intelectual opositora al régimen de Juan Manuel de Rosas se consideraba abanderada de la civilización, el poderosista y quienes lo apoyaban representaban la barbarie. No obstante, tal como hemos señalado, las tensiones entre civilización y barbarie que articulan tanto lo social, lo político y literario en la Argentina del siglo XIX, se presentan de manera diferente en cada una de las obras contemporáneas. Si en la ópera de García Wehbi y Delgado la representación del paria cultural, ideológico y geográfico (el unitario) está cargada con todos los signos positivos de la civilización (su vestimenta, su lenguaje, su canto); por el contrario, en la representación del unitario que realiza la puesta en escena dirigida por Starosta se sintetizan los signos positivos de la barbarie y todos los aspectos negativos de la civilización se concentran en los restantes personajes: los comensales del banquete. Así también, si consideramos los espacios de cruce que este sujeto realiza en estas reescrituras del texto de Echeverría, observamos que si el unitario de la ópera de García Wehbi y Delgado va de la civilización a la barbarie (de la ciudad al espacio del matadero), en la obra teatral dirigida por Starosta ese unitario del cuento decimonónico, representado ahora por el sirviente del banquete, experimenta un cruce fronterizo que va de la barbarie a la civilización. El problema está en que esa civilización muestra toda la violencia, horror y la lacra de una alta sociedad. Independientemente de estas diferencias, ambas versiones del cuento en la escena contemporánea, y al igual que lo hizo el relato del primer poeta romántico argentino, muestran cómo el resultado de la experiencia del cruce fronterizo por parte de un sujeto excluido deviene una aventura que, en el final, muestra el revés de esa experiencia: la desventura.

## 4. OBRAS CITADAS

- Altamirano, C., Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel.
- BELLONE, L. (10/08/2021). Borges y el peronismo. La fiesta del monstruo. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/298391-la-fiesta-del-monstruo>
- ECHEVERRÍA, E. 1948. *Dogma Socialista*. Ediciones Estrada.
- ECHEVERRÍA, E. (2010). El matadero. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (1994). Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.
- FERRO, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Marea Editorial.
- FOUCAULT, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Curso en el *College de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA WEHBI, E. (2010) El matadero. Un comentario. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- IGLESIA C. (2004). Mártires o libres: un dilema estético. *Letras y divisiones. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Santiago Arcos Editor, pp. 59-76.
- LEHMANN, H. T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón-fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (12), 1-19.
- MYERS, J. (2003). Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Julio Schvartzman (Dir.). EMECÉ.
- NOGUERA, L. (2020). *Ficciones fundacionales argentinas en el teatro porteño contemporáneo*. *Teatro XXI*, (36), 47-61.
- NOGUERA, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. EUDEBA.
- PIGLIA, R. (2010). «Echeverría y el lugar de la ficción». *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- RIMOLDI, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral *ESCENA*. *Revista de las artes*, vol. 70, núm. 1-2, 2012, pp. 161-172. Universidad de Costa Rica

- RAJEWSKY, I. (2010). Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Ed. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- RAJEWSKY, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en intermedialidad]. *Intermedialités*, 1(6). [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajews-ky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajews-ky_text.pdf)
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- SVAMPA, M. (1994). *El Dilema Argentino Civilización o Barbarie: De Sarmiento Al Revisionismo Peronista*. El Cielo por Asalto.
- TAMBUTTI, S. (2018). «Coreografía extramuros». *INTERDANZA*, Vol. 5, n. 49, pp. 22-53
- TERÁN, ÓSCAR, 2008. La Generación del 37: Sarmiento y Alberdi. *Historia de las ideas políticas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1881-1980*. Siglo XXI.
- TRASTOY, B. (2018). *La escena posdramática: ensayos sobre la autoreferencialidad*. Editorial Libretto.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> Afirma Rajewski (2005, 14) que «las referencias intermediales, entonces, pueden ser distinguidas de las intramediales (y por lo tanto de las intertextuales) por el hecho de que un determinado producto medial no puede utilizar ni reproducir genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a partir de sus propios elementos específicos; sólo puede imitarlos o evocarlos. Consecuentemente, una referencia intermedial sólo puede producir una ilusión de las prácticas específicas de otros medios. Y además es precisamente esta ilusión la que solicita potencialmente al receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o – hablando más generalmente – un sentido de una presencia visual o acústica».
- <sup>2</sup> Según definición de Real Academia Española: «m. despect. coloq. Arg., Par. y Ur. Hombre presumido y afectado» (<https://dle.rae.es/Cajetilla>).
- <sup>3</sup> Seguimos a Hans-Thies Lehmann (2010:17), quien afirma que: «El epíteto posdramático se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. Posterior al drama significa que éste subsiste como estructura del teatro normal, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente.» Así también, Betriz Trastoy en su libro: *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* estudia el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires producido a partir de la recuperación de la democracia en Argentina (1983) hasta la actualidad. En ese corpus, en el cual se incluyen las obras del Periférico del objetos, Trastoy encuentra dos características constantes, una, lo autorreferencial; otra, similares expresiones teatrales que se inscriben en aquello que suele denominarse teatro posrepresentacional, posorgánico o posdramático, de acuerdo con los presupuestos teóricos de Hans-Thies Lehmann, y que la investigadora argentina sintetiza así: «quiebre de la noción de personaje, disolución de los límites entre los géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, (...) una profunda tendencia a reflexionar no solo sobre la teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que las vincula sino también sobre la conflictiva relación entre teatro y sociedad. Una relación que se expresa

- a través de variadas formas de escritura dramática y escénica.» (Trastoy, 2018, 16)
- <sup>4</sup> Esteban Echeverría escribe *El matadero* en 1838/9. Tal como señala Ricardo Piglia (2010,123) en su estudio: «el relato permaneció inédito hasta 1871, cuando Juan María Gutiérrez lo rescató entre los papeles póstumos de Echeverría (que había muerto en Montevideo, exiliado y en la miseria en 1851)». Falta cerrar las comillas de la cita.
- <sup>5</sup> El gobierno de Juan Manuel de Rosas y el partido federal que él dirigía optó por la divisa punzó para identificar a sus seguidores. La insignia federal marcaba los cuerpos de los aliados y dejaba a la vista quiénes no lo eran. Como señalan varios estudios, durante estos años todo se tiñó de rojo: las casas, la vestimenta y los cuerpos (con la sangre derramada de quienes eran opositores a Rosas).
- <sup>6</sup> Doris Sommer afirma que las ficciones fundacionales son aquellas que «resultan de lectura obligatoria en las escuelas secundarias oficiales como fuentes de la historia local y orgullo literario» (2004, 20); evidencian también, «los vínculos fundacionales entre esta literatura y la legislación» (2004, 21) y la prueba más notoria de esta unión es que muchos de los escritores fundacionales resultaron ser presidentes en sus países. Revisar las referencias, primero pone 21 y luego 20. Idealmente, al ser dos citas, situar en ambos casos tras las citas.
- <sup>7</sup> En el cuento de Echeverría se narra que entre los 50 novillos que habían ingresado al Matadero del Alto durante la cuaresma y luego de una gran tormenta que asoló al Buenos Aires del 1830 y en el cual la ciudad quedó casi sin carne para alimentarse, ingresó un toro.
- <sup>8</sup> «La fiesta del monstruo» es un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares en 1947. El cuento, cuyo intertexto es *El matadero* de Echeverría, muestra la jornada del 17 de octubre de 1945, durante el gobierno argentino de Juan Domingo Perón, «como el accionar de «la chusma», gente proveniente del sur, del llamado «gran Buenos Aires», que «invade» la civilizada ciudad, haciendo gala de grosería y barbarie» (Bellone, 2021 ¿No tiene página?).
- <sup>9</sup> Palabras inaugurales del cuento *El matadero*, de Esteban Echeverría (2010, 16).



# CARTAPACIO



*Ingovernables* (2019), de Atirobecho:  
*Los cuerpos están en el escenario*  
Jesús Peris Llorca

Obra larga:  
*Ingovernables*  
de  
Rafa Segura  
Carla Chillida  
Pepe Ruiz

Obra corta:  
*Antígona Bel*  
María Fernanda Gárbero



S  
T  
K  
O  
I  
C  
A  
T  
O  
A





INGOBERNABLES (2019), DE ATIROHECHO: LOS CUERPOS  
ESTÁN EN EL ESCENARIO

Jesús Peris Llorca  
(Universitat de València)



El 26 de noviembre de 2019, en la página web Valencia Teatros, por ejemplo, se podía leer que «en su apuesta por la creación escénica, llega a Rambleta el estreno absoluto de *‘Ingovernables’*, coproducida por Rambleta y ATIROHECHO». Se trataba, según definía la nota de prensa, de «un homenaje a las que han luchado para defender el territorio, la huerta, el derecho a vivir en paz. Y a las que han perdido. A las que están por venir, y que ya llegan. Y en la esperanza que en un mundo sin plan B, encontremos salidas en la devastación depredadora del capital» (Valencia Teatro, 2019), y ese planteamiento no podía dejar de resultar especialmente llamativo.

El teatro que concedía esta residencia y por tanto coproducía el espectáculo, la Rambleta, no era uno cualquiera de la ciudad de Valencia. Se trata de un contenedor cultural público pero de gestión privada y había estado vinculado a una operación especulativa de las que eran tan habituales en la época de la gestión municipal de Rita Barberá y el Partido Popular y a un escándalo posterior de corrupción y pago de comisiones que ya era bien conocido en el momento del estreno:

‘Tenemos muchas cosas entre manos, La Rambleta está a puntito de caramelo’. Así es como la presunta trama de comisiones que saltó desde la Diputación de Valencia a otras administraciones, como el Ayuntamiento que dirigía Rita Barberá, se refería a los contratos públicos que al

parecer tenían que cocinar para dárselos a empresas determinadas que más tarde pasarían por caja, bien la personal o bien la del partido (Nieto Ivars, 2016).

El tema elegido no podía ser entonces casual, de manera que la expectación entre el público habitual de la compañía estaba garantizada. Y es que, como la propia Carla Chillida, la directora, afirmaría en una entrevista publicada en diciembre de ese año, «entramos en estos espacios para proyectar un discurso nada complaciente con el propio espacio, ni siquiera con sus políticas culturales o con los estamentos institucionales» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 572).

Como veremos más adelante, la expectación se vio plenamente satisfecha, incluso con creces, por la contundencia de la propuesta pero también por su inteligencia. Iban a poner en escena lo no dicho pero que probablemente el público estaba pensando. Iban a llamar la atención sobre la incoherente o débil política del gobierno municipal del momento pero también sobre la propia posición problemática de la propuesta. Por eso, entre otras razones que trataré de ir desgranando en las páginas siguientes, *Ingobernables* es un montaje que da cuenta de la plena madurez del grupo.

Y es que para ese noviembre de 2019 el grupo ya contaba con un público fiel dispuesto a llenar el teatro. Para entonces habían estrenado ya hasta seis montajes propios además de *La sección* (2017), en colaboración con el Teatro del Barrio de Madrid, y otras obras cortas, como *Usted es feliz* (2013), *Miedo por venir* (2016) o *Esta obra gentrifica* (2018) ya sobre la misma problemática, y en ellos habían consolidado una propuesta escénica, un lenguaje, una posición de enunciación y un discurso propio. Y todo ello en menos de nueve años.

### EL PUNTO DE PARTIDA

Los primeros tres montajes pueden leerse como el punto de partida, como la construcción escénica de una visión del teatro y de su función social. Es en este periodo cuando transitan desde la definición de su teatro como «físico» a definirlo, tras sus primeros viajes latinoamericanos, a Argentina y Chile, abiertamente como «político»: «A partir de ese momento las obras tienen un añadido: teatro físico, teatro político y

teatro popular» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 564). Nunca, por supuesto, dejará de ser físico, pero se explicitará el carácter político de esa actividad, de ese poner el cuerpo en el escenario.

Y es que desde el principio tenían claro que era en sí misma una propuesta ideológica: esos cuerpos que no ocultan el esfuerzo, el cansancio, la respiración, que quieren exhibir no tanto la armonía como la fuerza, eran esbozo de un proyecto consciente de trazado del lugar de enunciación. «Nos hemos atrevido a acuñar términos como danza protesta oponiéndonos a la despolitización de la danza: ¿hay algo más concreto que nuestros cuerpos puestos en pro de un mensaje? También hay una cosa muy bonita en el trabajo físico, que es que genera solidaridad obrera», explican. Y añaden: «Estamos hablando de las revoluciones de la clase obrera y, si no ponemos el cuerpo ¿cómo lo vamos a contar?» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 573). La escenificación de los proyectos revolucionarios del pasado o de los discursos literarios que los acompañaban no podía ser sino así: no una coreografía estetizadora sino la representación del esfuerzo que implicaba -que implica- la lucha. Por decirlo en palabras de Ángela Martínez, se trata de un equivalente teatral de las «narrativas de la disputa»: «por su cariz combativo, antisistémico, explícitamente interventor, la compañía teatral valenciana se ubica en ese espacio de producción cultural que trabaja con el conflicto, enuncia alternativas y se enfrenta a las diversas formas de violencia» (Martínez Fernández, 2023, pág. 3) y ello, es claro, no puede hacerse sin esfuerzo, no puede representarse borrando la tensión. «Todas las razones están reunidas, pero no son las razones las que hacen las revoluciones, son los cuerpos, y los cuerpos están sobre el escenario», dirán en *Ingobernables* haciendo propias las palabras del Colectivo Invisible. El teatro es concebido entonces como una forma de resistencia física a las estructuras de poder.

La compañía nació en el año 2011, con sus componentes recién salidos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, impulsada por la actriz y directora escénica Carla Chillida y el ilustrador Elías Taño, que aportará el contenido gráfico y los carteles de las obras. De hecho, poco después nace La Miliciana Serigrafía, que, entre otras cosas, firmará pinturas murales en la ciudad. Como ellos mismos señalan, se trata de dos proyectos paralelos que nacen de una idéntica concepción del arte como forma de intervención social y urbana:

Sí que es verdad que el proyecto teatral surgió primero pero el proyecto lo fundamos Elías y yo: él desde su visión más gráfica y yo desde la teatral, pero la idea era hacer no sólo un proyecto teatral sino un proyecto político que contemplara diferentes tipos de arte. [...] Al final la frontera es muy difusa: si estamos haciendo serigrafías o murales luego hacemos obras de teatro en las que también se contemplan esas serigrafías» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 563).

Su primer montaje, *No te salva*, es de ese mismo año 2013 y nació acompañado de un icónico cartel que se extendió como la pólvora por las calles de Valencia. Con su tenaz trabajo artesanal de promoción muchas personas en la ciudad se enteraron de que una misteriosa compañía llamada Atirohecho le hacía un homenaje teatral a Mario Benedetti. Se trata de una primera versión, con dos actores y una actriz, la propia Carla Chillida, de la estructura básica de sus espectáculos posteriores: diálogos preñados de intertextualidad enlazados por momentos de esa danza física rotunda a la que nos referíamos. En este arranque comienzan el repaso a sus referentes literarios, en esta ocasión matizado por un inconfundible tono elegíaco que parece expresar la «melancolía de izquierdas» de la que habla Enzo Traverso (2019). Será en realidad la última vez.

Ahora la escena metonímica representa un cafetín, esquina del mundo, lugar de encuentro para tres personajes que a través de sus palabras se revelan como tres versiones del propio Benedetti, o, dos de ellos, como dos transeúntes de la vida con la subjetividad moldeada por sus versos. A veces hablan entre ellos, o interactúan físicamente. Otras se dirigen directamente al público especialmente para lanzarle poemas políticos como dardos. La música de Lucas Valera construye una atmósfera de sostenida nostalgia que atraviesa los diferentes avatares del poeta, experto en asuntos privados, o, más exactamente, forjador de fórmulas que dicen lo subjetivo, metáforas concentradas de estados de ánimo, y de sintéticas proclamas políticas, gritadas por la actriz que pone cuerpo a los versos, que repolitiza el legado de su voz.

En el lenguaje del teatro físico se escenifican cruces, despedidas, maletas y viajes, exilios y desexilios, proclamas políticas y deseo. En el suelo del cafetín se desparraman los pedazos de papel que contienen versos. Al otro lado de la obra del poeta los sueños, la revolución en marcha, pero también el amor, parecen evocarse tras su pérdida desde

la esquina del cafetín y quedan finalmente en un sobrecito de azúcar, despolitizado e integrado como apenas un adorno que tal vez acreciente el valor de cambio de un bien de consumo. «Cinco minutos bastan para soñar toda una vida. Así de relativo es el tiempo», lee allí uno de los actores. Un primer montaje de una compañía valenciana sirve para soñar toda una vida y una obra. Apenas dos años después de su muerte, al otro lado de todos sus exilios, el poeta de una Latinoamérica revolucionaria y visceral soñada desde España deviene fantasma y eco, motor de la nostalgia, encarnación del referente perdido, o acaso, más exactamente, de su falta.

El inventario de referentes heredados se haría mucho más extenso en su segundo montaje, *Ladran luego cabalgamos* (2013). Heredados literalmente, pues como afirma la propia Carla Chillida, «es basa principalment en els referents que he mamat de ma mare i de mon pare» (Campos, 2021). Entre otros, mediante referencias intertextuales acompañadas en algunos casos por representaciones gráficas, son convocadas las palabras y las voces de Chicho Sánchez Ferlosio, Pablo Milanés, Zeca Afonso, Vicent Andrés Estellés, Antonio Machado, Pablo Milanés, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Rafael Alberti, del lado de la poesía; y de Salvador Allende, Joan García Oliver, Buenaventura Durruti, Federica Montseny, Dolores Ibárruri o Francisco Ascaso, del lado de los referentes políticos.

Estas representaciones son enmarcadas por una asamblea con evidentes ecos en el reciente 15M y que abre y cierra el montaje. En ella puede detectarse el adanismo, la desorientación ideológica, la ausencia de genealogía, la dispersión en discursos individuales iluminados que pueden desembocar en *conspiranoias*, y, sobre todo ello, la falta de operatividad, la incapacidad de pasar de los eternos debates a la acción social efectiva. Y, sin embargo, la respuesta que reciben por parte del estado es la represión policial.

Pero entre las dos escenas de la asamblea el montaje convoca luchas obreras, discursos totalizadores, héroes de clase que sí tenían la capacidad de pasar inmediatamente a la acción, euforias, victorias que parecen anuncio de más victorias, y amargas derrotas que se niegan a asumir como definitivas. Las carreras en círculo con que acaba la primera asamblea da paso a danzas muy físicas, como no podía ser de otra manera, en las que actores y actrices interactúan, se miran y se sostienen hasta construir un sujeto colectivo: nosotros, como en el discurso

de Joan García Oliver que se reproduce por primera vez y que se convertirá en un motivo habitual con variaciones en distintos montajes, por ejemplo en *Ingovernables*, donde será invertido paródicamente.

El final de la obra parece plantear un esperanzado paso a la acción. Los miembros de la asamblea toman libros y con ellos en la mano plantean una agenda política posible: documentarse, forjarse un criterio, poner cordura en el inventario y quitar el miedo. Un personaje chino, procedente de exóticas revoluciones del pasado, será quien cierre la obra con dos gestos muy significativos que cancelan su alteridad: primero enuncia en su voz y en castellano las palabras de Allende: «La historia es nuestra y la hacen los pueblos»; después en el final mismo de la obra queda resonando su interpretación vacilante de la versión en chino de la Internacional. Se plantea así una idea que se retomará en obras posteriores: la respuesta a la globalización capitalista es el internacionalismo. Y es que los migrantes traen consigo sus propias genealogías revolucionarias que acaban por revelarse como luchas compartidas.

El tercer montaje, *Donde las papas queman* (2014), para un actor y una actriz, nacido ya después de su primer viaje a América Latina, parece superficialmente volver al tono elegíaco de *No te salves*. Sin embargo la invocación del referente perdido, en este caso de Víctor Jara —y de Violeta Parra— se resuelve en ejemplo y legado. Recuperando el viejo gesto del movimiento obrero, el recuerdo emocionado de las derrotas del pasado sirve para cimentar la lucha presente y la victoria futura, como afirmaba, por ejemplo, Rosa Luxemburgo: «de cada una extraemos una parte de nuestra fuerza, una parte de nuestra lucidez» (Traverso, 2019, pág. 80). En efecto, ahora el pasado es más una fuente de sabiduría y ejemplo que una fuente de goce melancólico.

El espectáculo se abre con la voz del presidente Allende desde el Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973. Por tanto las voces de Víctor Jara y de Violeta Parra emergerán desde las ruinas, desde después de la derrota, como fantasmas. De nuevo la obra se basa en diálogos y monólogos llenos de referencias intertextuales, en este caso, además de canciones, de actuaciones y entrevistas del propio Víctor Jara y de Violeta Parra. Carla Chillida y Guille Zavala prestan sus voces y sus cuerpos para convocarlos, sin impostar acentos, sólo con entonaciones y silencios. Uno de los momentos centrales del espectáculo consiste en la proyección del vídeo de la canción «Vamos por ancho camino» dirigido por Hugo Arévalo en 1972. El Víctor Jara fantasmático de la proyección

corre por el campo chileno mientras el actor, golpeado por el haz de luz, remeda sus gestos y movimientos. Este momento eufórico será interrumpido por el golpe de estado de Pinochet y el bombardeo de La Moneda. «La Unidad Popular ha dicho que el año 1972 será el fin del latifundio en Chile», se ha afirmado poco antes. La derrota deviene proyecto interrumpido.

Pero este montaje va mucho más allá de la elegía. Al convocar a Víctor Jara se convoca también su proyecto artístico y político: «nosotros nos hicimos cantantes frente a ellos y con ellos, en los sindicatos, en los asentamientos campesinos, dentro de las universidades...». Evidentemente es fácil identificarlo con el de la propia compañía que justo en este momento, especialmente después de llevar la obra a Chile, se hace más que nunca nítido y consciente. «Nosaltres intentem sumar i aportar a la lluita amb projectes teatrals», afirma Chillida en una entrevista en 2021 en la que habla de sus colaboraciones con asociaciones y luchas concretas (Campos, 2021). Como veremos, de hecho, *Ingovernables* constituirá un buen ejemplo de ello. La obra además no acaba con la muerte y el silencio sino con una cueca bailada con la canción «El drugstore» de Ángel Parra. «Viva mi tierra chilena / que no soporta cadenas». Convocar el fantasma se resuelve ahora en la convicción de que la lucha continúa.

#### LA AGENDA DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

El cuarto montaje de la compañía, definido como «de atmósfera troglorock y sicodélica», será el primero realizado en colaboración con la sociedad civil. *El mercado es más libre que tú* (2015) nació como una acción teatral encuadrada dentro de la campaña contra la firma del TTIP. Con la estructura ya consolidada, esta vez escenifica una historia del capitalismo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y de la llamada «globalización», discurso legitimador de los sucesivos tratados de libre comercio firmados por distintos países con Estados Unidos. Además acierta a señalar la vinculación con estas estructuras globales de comportamientos individuales, fundamentalmente el consumismo, pero también la alienación o la manipulación mediática. También tiene tiempo de reivindicar otra parte de la cultura estadounidense bien diferente, como Angela Davis o los Black Panthers. Además, incluye algunas escenas

antológicas, como el paralelismo entre un ratón Mickey que juega en escena con un enorme globo celebrando la sucesión de tratados de libre comercio y el juego de *El gran dictador* de la película de Charles Chaplin con un globo terráqueo. La obra, además, de manera pedagógica y programática, se cierra con un programa de seis puntos para subvertir desde los comportamientos individuales el sistema puesto en escena de manera tan contundente.

El siguiente montaje de la compañía, después del paréntesis madrileño de *La sección*, fue *Les solidàrics* (2018). En cierto modo era como el complemento feminista de *Ladran, luego cabalgamos*, en tanto se plantea como el trazado y la actualización de una genealogía. También comparte la estructura enmarcada. En este caso, sitúa al inicio y al final la referencia al feminismo anarquista de los años 30 y a sus sus proyectos políticos, sociales y culturales. Se homenajea a las impulsoras de la Agrupación Cultural Femenina (Concha Liaño, Felisa de Castro, Áurea Cuadrado, Soledad Estorach); a las editoras de Mujeres Libres (Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada, Amparo Poch), a Federica Montseny, o a Gracia Ventura y a Pura Arcos. «El seu combat és el nostre / són nostres les seues mans», como canta la voz de Carla repetidamente.

En el centro, diferentes escenas en las que una vez más se combinan las coreografías de danza física con fragmentos discursivos dirigidos directamente al público escenifican la agenda del feminismo contemporáneo de manera precisa, programática y tomando claro partido en sus diferentes controversias internas: se impugna el patriarcado y se señala su íntima vinculación con el capitalismo, se rechaza la masculinidad hegemónica, se denuncia la cultura de la violación, pero también se posicionan nítidamente a favor de la regulación de los derechos de las trabajadoras sexuales, se afirman claramente como transinclusivas, y denuncian el feminismo occidental que puede convertirse en un aliado del imperialismo y ser entonces en este sentido «machismo disfrazado».

En este montaje, por cierto, se produce un cambio que va a mantenerse en toda la producción posterior: por primera vez tiene el valenciano como lengua principal. Y es que, como explican en la citada entrevista en Kamchatka, parecía necesario incorporar también la lucha por la visibilidad social del valenciano, que además es la lengua nativa y habitual de una parte del elenco (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 564).

El montaje inmediatamente anterior a *Ingobernables* fue *Tot explota*, estrenado el mismo año 2019 en el Teatre Rialto de la Ciudad de València, por tanto con el apoyo de Teatres de la Generalitat Valenciana, aunque no interpretado por el elenco habitual. Entre las intervenciones de un Karl Marx con acento argentino encarnado magistralmente por Juan Mandli, que explica pedagógicamente conceptos muy pertinentes todavía, como plusvalía o lucha de clases, se presentaba la situación actual de la clase obrera occidental, alienada, sin conciencia de clase, negándose a sí misma su identidad, asimilándose a una difusa clase media y generando opresión simbólica hacia la población migrante. Sin embargo, la explotación y la desigualdad no han desaparecido y, de hecho, «les nostres vides no són nostres, són seues».

Además, vuelve a trazarse la genealogía del presente, recordando en esta ocasión tanto los Pactos de la Moncloa y la integración sumisa en el Régimen del 78 de las centrales sindicales hegemónicas como el Caso Escala, que sirvió para criminalizar y neutralizar al gran sindicato histórico anarquista, la CNT, el único que no había firmado los pactos. Es interesante señalar que en una de las escenas de la obra se proyectan los nombres y los sueldos percibidos por cada uno de los componentes de la compañía en este montaje que contó con financiación pública. Se revela así aquello que debía quedar escondido y se afirma la condición de trabajadores por cuenta ajena, de obreros, de los actores y actrices. Como afirma Carla Chillida en una entrevista contemporánea al estreno, «ens identifiquem com a companyes de classe» (Ferrero, 2019).

### *INGOBERNABLES*

Ese es el contexto en el que se produce el montaje y estreno de *Ingobernables*, un momento de madurez de la compañía, de plenitud en el dominio del lenguaje escénico y en la consciencia de su lugar de enunciación y de los efectos que querían provocar en el público.

No hemos buscado lo bello en un sentido únicamente estético, sino que hemos procurado que el discurso político se dispersara entre todas las personas que han llegado a ver nuestras funciones, a través de formas que nos llevan desde el humor a la canción, la coreografía o el sentimiento de comunidad que se puede generar en ese diálogo,

dicen en la entrevista ya citada y publicada en la revista académica *Kamchatka* de manera estrictamente contemporánea al montaje (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 575).

La obra, como podrá comprobarse en la lectura, incluye escenas de danza física, como «Agentes inmobiliarios»: «Caen los tablonos de madera de una casa que ha estado en todo momento en escena. De ella sale el reparto que mueve el esqueleto vacío de la casa. La estructura vacía se mueve por el espacio y la gente entra y sale de ella». Las combina con fragmentos discursivos en que los actores y actrices se dirigen directamente al público («Jodidos turistas») y que pueden incluir diferentes ejemplos de intertextualidad, literal o desviada, como «Los tres cerditos» o «Nuestro grupo de inversores». Esta última escena es una inversión paródica del discurso de Joan García Oliver en que cuenta la historia del grupo Los Solidarios o Nosotros, que había aparecido en su versión original en *L'adran, luego cabalgamos* y en femenino en *Les solidàries*, pero puesto ahora en boca de los antagonistas. Además, ponen cuerpo a testimonios reales de personas afectadas por proyectos urbanísticos recientes en la ciudad de Valencia («Testimonios»), mientras otras escenas recuperan la cuarta pared, como «Los policías son sentimientos y tienen seres humanos».

La escena, que incluye grafismo y proyecciones, puede ser muy espectacular, como la danza ya citada con la estructura de la casa, o sutil, con la incorporación de elementos simbólicos muy efectivos, como la tierra: «Se esparce tierra sobre el escenario y Marga baila sobre ella. Vienen entes trajeados y la aspiran o la soplan apartándola». El final se bifurcará en dos planteamientos presentados de manera sucesiva. Por una parte, la asamblea de la propia compañía -o su versión ficcional-. Por otra, y cerrando el espectáculo, la propuesta de acción política sintética y contundente.

Esta obra nació desde el trabajo conjunto con movimientos sociales. Así lo declara la propia Carla Chillida en entrevistas contemporáneas al estreno: «*Ingovernables* es, para mí, una especie de herramienta, de altavoz de luchas sociales que se llevan haciendo desde hace tiempo desde plataformas ciudadanas como «Entre Barris» o «Per l'Horta» (Prieto, 2019). De hecho, la obra fue representada en el programa de actos con el que el Centre Social Okupat Anarquista de Benimaclet celebraba su décimo aniversario en mayo de 2022 y «l'emoció política va esclatar»

(Campos, 2022). Y es que este espacio y el tejido asociativo construido en torno a él habían sido uno de los vínculos que contribuyeron a la elaboración de este montaje.

Como explica Campos (2022),

La finca, coneguda des dels seus inicis com l'Alqueria Tello, dedicada al cultiu i venda de flors (Flores Amanda, formada per una alqueria, patis i viver en el Camí del Farinós 16-, va ser inclosa l'any 1989 — dins del Pla General d'Ordenació Urbana (PGOU)— en un programa urbanístic que, fins a 1999 es desenvoluparia per via d'expropiació i, a partir d'aleshores i fins ara, mitjançant un procés —legítimat sota «l'interés general» per part de l'administració municipal— que atorga la disposició i explotació urbanística dels terrenys a una constructora, sota la denominació de Programa d'Actuació Integrada (PAI) de Benimaclet-Est.

En 2012 sería ocupado y convertido en un centro social y huertos urbanos autogestionados. Se trata, por tanto, de la recuperación de una vieja alquería de la huerta de lo que fue el pueblo de Benimaclet, integrado en la ciudad desde 1878 y unido a ella por una densa trama urbana. Este espacio superviviente de lo que fue un pueblo agrícola está hoy amenazado por un viejo proyecto de urbanización que no ha sido paralizado por el gobierno del ayuntamiento posterior a 2015, entre otras cosas por las divergencias entre los socios de gobierno (Compromís y PSOE) sobre el tema (García, 2023). Así, en la obra, en la escena «Testimonios», Flo pone cuerpo a testimonios referidos a este proyecto y a la lucha contra él:

Estamos aquí porque en el barrio pretenden, cuando no hay ninguna necesidad, hacer 1450 viviendas. Se quieren cargar parte de la huerta y como estamos en contra, pues vamos a movernos hasta el infinito. [...] Queremos decirles a los partidos que están en los gobiernos y a los que vengan, que no se especula con la vida de las personas de aquí, del barrio de Benimaclet...

En la escena «El casero de todo el mundo», el mismísimo «Stephen Schwarzman, dueño de Blackstone» se referirá a él como «un negocio

seguro que producirá mejoras en ese barrio de huertas llenas de mosquitos asquerosos...»

Además, durante el montaje de la obra se produjo el derribo del Forn de Barraca, otra alquería situada en la salida norte de la ciudad que fue destruída para ampliar la autopista V-21 que transcurre paralela a la costa. En septiembre de 2019, durante más de una semana, activistas de colectivos ecologistas se concentraron en el edificio y el 27 de ese mes fueron desalojados por un espectacular y desproporcionado dispositivo policial pocos minutos antes de proceder al derribo (Fayos y García, 2019). Esa lucha y ese edificio convertido en símbolo aparecen también en *Ingovernables* encarnados en la propia Carla en la escena «Testimonios»:

Bueno pues, evidentemente, yo creo que ha sido una brutalidad policial la que hemos sufrido aquí, en el Forn de Barraca, totalmente desproporcionada e innecesaria. Teniendo en cuenta que llevamos una semana diciendo que esto es una resistencia pacífica y simbólica. Nuestro objetivo no es parar esto, sino crear conciencia de lo que está pasando aquí. Molestar a los políticos. Que no se crean que pueden hacer lo que quieren con nuestra tierra y que no pasará nada.

No es casual, porque el propio elenco participó en las acciones, como recuerdan Carla Chillida y Elías Taño en entrevista con el autor de estas líneas:

Fue una de las luchas más icónicas que sucedió durante los ensayos, ya que había convocatorias para acudir a resistir a la máquinas en nuestros horarios. Por lo que muchos ensayos nos lo pasamos allí en el Forn de Barraca, impregnándonos de todo lo que allí pasó, y por ello ocupa un espacio muy simbólico dentro de la obra.

Además, y como hemos visto que es habitual en la compañía, la obra se remontará al inicio de los procesos especulativos, vinculados a la «Solución Sur» de los años 60, es decir, el desvío del cauce del río Turia que supuso la degradación primero y la destrucción después de la huerta al sur de Valencia, explicará de manera muy clara la acción de los fondos de inversión en el mercado inmobiliario actual (especialmente en la escena «Fondos de inversión») y trazará una genealogía de las luchas

contra la especulación urbanística en el entorno de la ciudad de Valencia, desde el inicio del movimiento Okupa a la lucha contra la destrucción de La Punta para la construcción de la Zona de Actividades Logísticas del Puerto o contra la gentrificación del Barri de Russafa.

Pero un gesto que llama la atención en esta obra es la explicitación del lugar problemático desde el que se elabora ese teatro político. Así, señalan el paralelismo entre la condición de trabajadora precaria de una guía turística en un *free tour*, una agente inmobiliaria y una actriz. De las tres se afirma lo mismo, con leves variaciones, sobre su inserción en el mercado laboral, profundizando en el gesto que ya vimos al hablar de *Tot explota*. Pero, además, en esta obra se va un paso más allá. La última escena, titulada «Operación Aristóteles», presenta al elenco (que, como dice Yarima de nuevo en su papel de guía turística, «no es de verdad un elenco de teatro sino que se trata del elenco haciendo de elenco»), discutiendo «sobre el sentido del arte en su contexto político y su capacidad transformadora» en una asamblea que guarda un evidente paralelismo con la de *Ladran luego cabalgamos*.

Fue por una necesidad de honestidad —explican Carla Chillida y Elías Taño en entrevista con el autor de estas páginas—. Esto es lo que somos y estas son nuestras dudas. Y asumir nuestras propias contradicciones valida el discurso político. No tenemos la verdad ni la solución, ni pretendemos un teatro dogmático. Va más de eso, de reflejar la humanidad de las luchas sociales y de ahí surgió esta escena. Es un resumen de todos los debates internos que se han dado durante todo el proceso, y era una forma de recoger todo eso en forma de asamblea.

El motivo de la discusión es decidir la ocupación del Teatro La Rambleta:

Ha llegado el momento de pasar del teatro a la acción. Nos hemos reunido aquí para hacer la octava obra de la compañía, nadie tiene que sospechar nada. Pasarán las cosas cotidianas que pasan en una producción de teatro. Nos reuniremos a ensayar, los vecinos se quejarán del ruido, haremos publicidad de la obra, pediremos subvenciones. Pero todo será mentira. La obra de teatro será nuestra tapadera. En paralelo estaremos trazando otro plan. El verdadero.

Se trata de simular con impecable verosimilitud aristotélica el montaje de una obra con la estructura de todas las suyas, es decir, «haremos lo de siempre: coreografías, coros, panfletos, guitarras, mucha pedagogía y emoción política».

Sin embargo, en la asamblea se perderán en una interminable discusión sobre si es bastante la ocupación metafórica. En el fragor de los argumentos cruzados uno de los actores, Flo, alertará del peligro de la metáfora:

al final puede quedar como que hacemos teatro militante pero acabamos haciendo teatro para público cultueta. Porque claro, yo he visto casos de obras que tienen mensajes súper reivindicativos, súper comprometidos, y «dadada» pero, al final, pasa lo de siempre. Al final el público burgués acaba yéndose a casa tranquilo porque ha visto una obra súper revolucionaria y nada más. Creo que tendríamos que ser honestos con lo que creamos y lo que hagamos, hacerlo de verdad.

Mientras la discusión continúa invocando referentes teatrales y aquilatando el poder de acción social del símbolo la voz implacable de Yarina sentenciará:

Sea como sea, mientras ocurre esto, la burbuja inmobiliaria sigue hinchándose, los aviones repletos de turistas llegan a Manises, la gente sigue siendo expulsada de sus casas, Blackstone incrementa el precio del alquiler de las familias de Benicalap, Divarian continúa especulando en el barrio del Cabanyal, la policía continúa reventando las cabezas de la multitud. Y entran más y más presos políticos en las cárceles españolas...

La constatación entonces de los límites de lo «metafórico», de la simulación verosímil, pero también a continuación la insistencia en el gesto político, en el señalamiento de los problemas en curso, en la llamada a la resistencia y la subversión:

El elenco entero habla, gesticula, discute, ríe. La dialéctica se prolonga hasta el infinito. El diálogo va quedando en un segundo plano constante mientras construyen con las maderas un muro. Sacan escobas, cubos con engrudo y carteles. Con todo esto pegan los carteles en el muro. A

medida que los carteles quedan conformados entre sí, puede leerse en la pared: «Juntos som ingovernables».

Es interesante apuntar también que la lengua original es el valenciano, como en todos los montajes desde *Les solidàries*. En la versión aquí publicada se ha mantenido el mismo criterio seguido en las representaciones en Madrid del año 2021: «Ni las canciones ni los lemas populares mostrados en las proyecciones o las pancartas fueron traducidos» (Martínez Fernández, 2023, pág. 6). Se consigue así hacer plenamente comprensible la obra al público fuera del ámbito lingüístico catalanoparlante sin invisibilizar la lengua original, que es también la lengua en que fueron concebidos no sólo las canciones sino también los lemas utilizados en movilizaciones y que en tanto que tales han sido incorporados a la obra.

#### Y MÁS ALLÁ

Con posterioridad a *Ingovernables* y a pesar de la pandemia y de todas las dificultades que implicó para el sector, han llevado a los escenarios dos proyectos muy estimables. El primero en colaboración con la «Les Juventuts d'Atirohecho»; el segundo ya firmado como una colaboración entre Atirohecho y La Canadiense, es decir esas «juventudes» convertidas en una compañía propia.

El primero, de 2021, es una revisión de *Ladrán, luego cabalgamos* titulada *A galopar*. Sigue básicamente la estructura del primer montaje pero algunas escenas han sido sustituidas. Llama la atención que ahora, en lugar del manifiesto de Anonymous que abría la pieza original, se ha introducido una secuencia discursiva en que los actores del elenco comparten con el público su relación con la política. El propio 15M, que en la primera obra era un referente contemporáneo, ahora se ha convertido ya en objeto de reflexión con perspectiva histórica.

El segundo, de 2022, titulado *Venezuela*, se ocupa de la manipulación informativa, esa que ha convertido Venezuela en el origen de todos los males, incorporando la parodia como elemento central pero también potentes escenas pedagógicas que señalan la vinculación estructural de esas líneas editoriales con la propiedad empresarial de los medios de comunicación y por lo tanto con las relaciones de poder en la sociedad

capitalista. Una vez más termina por demostrarse que el mercado «es más libre que tú» y que se ponen todos los medios para que siga siendo así.

### CONCLUSIÓN: TEATRO POLÍTICO CONTRA LA MELANCOLÍA

«Para nosotras el teatro político es aquel que se cuestiona las relaciones de poder. En el sistema global de opresión y disciplinamiento en el que vivimos, desvelar e intentar evidenciar cuáles son los mecanismos que operan en estas opresiones es lo que hace del teatro de hoy, y de cualquier época, una herramienta política», explican Carla Chillida y Elías Taño. E *Ingovernable* es sin duda un buen ejemplo de todo ello. Se trata, como es obvio ya a estas alturas, de un teatro de filiación brechtiana.

Y es que desde su inicio en 2011 Atirohecho ha buscado interpelar al público, hacerle reflexionar, hacer perceptible la estructura social real, con «coreografías, coros, panfletos, guitarras, mucha pedagogía y emoción política». Y no sólo eso, también la genealogía misma, tanto de las estructuras de opresión capitalista, incluyendo ese epifenónemo que es el machismo, como de las luchas presentes y, al hacerlo, mostrar la vigencia de los antiguos discursos porque no han desaparecido las razones que los motivaron. Pero, como diría Zizek, «repetir Lenin es repetir, no lo que hizo Lenin, sino lo que no logró hacer, sus oportunidades perdidas» (Zizek, 2013, pág. 156), y quien dice Lenin dice Durruti, o Federica Montseny. Porque esta propuesta teatral nace con el propósito —con el deseo— de que el teatro pueda contribuir a una toma de conciencia que lleve a la acción. Repetir Brecht, entonces.

Y ello sin ingenuidad. A lo largo de los años y de los montajes, además, han consolidado su lenguaje escénico y su conciencia social ha acabado por abarcar también su propia posición problemática como creadores. Explicitarla parece ser entonces la única manera de poder sostener la legitimidad del discurso y de la toma de posición.

En cualquier caso su teatro es un buen ejemplo de que la representación de las luchas del pasado no implica necesariamente su neutralización en la alteridad o la melancolía. Como explica Di Natale (2020, pág. 411) siguiendo a Benjamin «la esperanza mesiánica no es la posibilidad de la aparición de lo ausente sino que afirma la presencia de un sustrato siempre inintegrable que mantiene viva la esperanza».

Un sustrato inintegrable que mantiene viva la esperanza. Eso es Atirohecho. No se me ocurre una definición mejor.

OBRAS CITADAS

- CAMPOS, MARC (2021): «Carla Chillida: ‘Reclamem l’etiqueta de ‘teatre polític’ perquè ho entenem com un qüestionament de les relacions de poder’», *El Salto Diario*, 31 de julio de 2021. <<https://www.elsaltodiario.com/teatro/carla-chillida-atirohecho-reclamem-etiqueta-teatre-politic-perque-entenem-com-questionament-relacions-poder>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- CAMPOS, MARC (2022): «Una dècada baix el signe llibertari», *La Directa*, 9 de mayo de 2022. <<https://directa.cat/una-decada-baix-el-signe-llibertari/>>. [Consultado el 28 de abril de 2023].
- DI NATALE, NICOLÁS (2020): «La melancolía como *konstruktion* histórica», *Eikasia. Revista de filosofía*, 95 (2020), pp. 401-412. <<https://doi.org/10.57027/eikasia.95.203>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- FAYOS, ESTHER y GARCÍA, JORDI (2019): «La Guàrdia Civil desallotja les activistes del Forn de Barraca», *La Directa*, 27 de septiembre de 2019. <<https://directa.cat/la-guardia-civil-desallotja-les-activistes-del-forn-de-barraca/>>. [Consultado el 28 de abril de 2023].
- FERRERO, SIXTO (2019): «‘Tot explota’: el Rialto ressuscita Karl Marx per a enfrontar-se al capitalisme», *Diari La Veu*, 23 de marzo de 2019. <<https://www.diarilaveu.com/tot-explota-teatre-rialto-karl-marx-capitalisme-a-tiro-hecho-ivc>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- GARCÍA, HORTENSIA (2023): «El PAI de Benimaclet se reactiva con un nuevo proceso de participación ciudadana», *Levante-El Mercantil Valenciano*, 14 de abril de 2023. [Consultado el 28 de abril de 2023].

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ÁNGELA (2013): «Una puerta de entrada al proyecto político de Atirohecho», *Talía*, en prensa.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ÁNGELA, MARTÍNEZ VITO y LÓPEZ RUIZ, DANIEL (2019): «[A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATIROHECHO», *Kamchatka*, 14, pp. 561-575.
- NIETO IVARS, JUAN (2016): «Tenemos cosas entre manos, La Rambleta está a puntito de caramelo», *El Mundo*, 26 de enero de 2016. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2016/01/26/56a5e8a722601d27348b460e.html>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- PRIETO, LUCÍA (2019): «Carla Chillida: «El teatro ayuda a la reflexión crítica de la sociedad», *Levante-El Mercantil Valenciano*, 26 de noviembre de 2019. <<https://www.levante-emv.com/cultura/2019/11/26/carla-chillida-teatro-ayuda-reflexion-14049066.html>>. [CONSULTADO EL 28 DE ABRIL DE 2023].
- TRAVERSO, ENZO (2019): *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENCIA TEATRO (2019): «ATiroHecho estrena 'INGOVERNABLES' en La Rambleta», *Valencia Teatro*, 25 de noviembre de 2019. <<https://www.valenciateatros.com/a-tiro-hecho-estrena-ingovernables-en-la-rambleta/>> [Consultado el 28 de abril de 2023].



*Ingovernables*

de  
Rafa Segura  
Carla Chillida  
Pepe Ruiz

Para la compañía Atirohecho



Reparto:

Ferrán Verdú

Manuel Climent i Canchal

Florian Gründel

Rafa Segura

Yarima Osuna

Carla Chillida

Margarida Mateos / Isabel Martí

Dirección: Carla Chillida

Textos: Pepe Ruiz, Rafa Segura

Creación y producción musical: Rafa Marí Peña  
(canción Pepe Ruiz)

Ayudante de dirección: Paula Romero Raga, Isabel Martí Piera

Escenografía y audiovisuales: Anaïs Florín, D. Vanderh

Iluminación: Jrisa Lialia

Cartel: Yeyei Gómez

Comunicación Gráfica: Elías Taño

Vestuario y merchandising: La miliciana serigrafía

Registro audiovisual: Nacho Carrascosa

Registro fotográfico: David Ruiz

Distribución: L'estiba cultural

Producción: La Rambleta y Atirohecho

Agradecimientos: Cía Arritmados, Gastón Parraga, El Rogle, Adriá Salavert, Luístru, Álex Grau, Layla Martínez, Diego Mir, Paco Collado, Entre Barris, i Per l'horta.

## 1- Free Tour

*Entra a escena una Free Tour guiando a varios turistas. Yarima interpreta a la free tour.*

YARIMA.— Venid, venid, que nadie se me quede perdido entre patas. Acercaos. Pues aquí lo tenemos, este edificio de aquí se llama teatro. Con solo una tasa de paro del 91%, cientos de actores y actrices ocupan regularmente espacios como este, haciendo de su ciudad un lugar ejemplar para la cultura.

El espacio en el que nos encontramos consta de 437 butacas en las que pueden sentarse hasta 437 dinamizados y dinamizadas culturales. El público tendrá tradicionalmente una función contemplativa, otras *indignativa*, otras activa; y de manera tradicional se irá tras el espectáculo con una opinión formada sobre lo que acaba de ver.

Nos encontramos en la caja escénica. Tras las llamadas patas, a veces también llamadas bambalinas, están los espacios donde se esconde el reparto cuando no le toca actuar, y cuyo conjunto se habilita según las características de cada función.

Si miran encima de ustedes, encontraremos la vara de luces. En cada una de esas varas colocadas por nuestra técnica Jrisa, tenemos diferentes focos que cambiarán su emisión de luz según las necesidades de la escena. Jrisa, por favor, saluda al público. (*Las luces parpadéan, el elenco aplaude.*) Las luces de Madrid y Barcelona no parpadéan igual. Y justo aquí, sobre las llamadas tablas, en la parte del escenario del proscenio, tenemos al reparto:

*Los turistas cambian de plano hacia el público.*

En este mismo momento, el reparto se encuentra interpretando el papel de turistas pero, en realidad, no son turistas. Este de aquí es Ferrán, que además de interpretar al personaje de El Madero, hará la música.

*Entra música.*

Esta de aquí es Carla que, además de interpretar, toca la guitarra y se encarga de dirigir. Esta de aquí es Marga, que además de actuar, lleva y sobrelleva algunas labores de producción (al igual que una servidora.) Este es Rafa, llamado Rafi contra su voluntad, que además de escribir interpretará al Mercado y a la Figura Paternal. Tenemos a Manu que interpretará a Un Inversor, a un Vecino de La Punta y a Un Cerdito. Y, finalmente, tenemos a Flo, que interpretará a Otro Cerdito, al Capital Extranjero y al mismísimo Stephen Swarzman.

FLO.— Buenas tardes a todas.

*A partir de este punto los textos de Yarima y del reparto se superponen. El reparto habla a través de un micrófono.*

YARIMA.— *Esta de aquí, es nuestra ciudad, Valencia. Capital de la antiguamente conocida comarca de la Huerta de Valencia, ahora subdividida. Fue fundada junto al cauce del río Turia por los romanos en el año 158 a.C. En la época de la fundación, la ciudad se encontraba a solo cuatro kilómetros del mar.*

MANU.— Esta chica que nos habla, se llama Yarima Osuna, trabaja como actriz y muchas veces su sueldo depende del valor y la calidad de su interpretación. Si la gente no viene al teatro, ella se arriesga a no cobrar. Es lo que se llama «ir a taquilla». Cuanto mejor lo hace, más cobra. Cobra **LO QUE SE MERECE**.

YARIMA.— *La huerta valenciana nació en la época del Imperio romano. Sin embargo, lo que hoy conocemos como la huerta valenciana se desarrolló durante el período islámico. Los musulmanes crearon una importante infraestructura de irrigación. La mayoría de los cauces y la distribución de la huerta valenciana es herencia de este período histórico.*

MARGA.— En este momento, Yarima Osuna está interpretando a una *Free Tour*, a su personaje lo llamaremos:

MANU.— Yarima Osuna.

CARLA.— Es una guía turística que va «por libre», pero libremente subcontratada por una libre empresa que cobra una libre comisión a cada usuario que contrata, con libertad, los servicios de Yarima Osuna.

RAFA.— (*A Carla.*) ¡Claro! ¡Pero eso está genial! ¡Porque ella necesita ingresos y nosotros necesitamos turismo barato! ¡Nos hacemos un favor mutuo!

YARIMA.— *Acequias, azudes, y pequeñas presas. Hoy son ocho las acequias mayores de la ciudad de Valencia: Moncada, Tormos, Mestalla, Rascaña, Quart, Mislata, Favara y Rovella.*

MARGA.— Yarima Osuna no necesita estudios y no cobra un sueldo fijo, sino que el valor de su trabajo depende de lo que se esfuerce y como de bien lo haga, cada día.

CARLA.— La empresa intermediaria cobra un pequeño porcentaje pactado de la libre cantidad que cada libre usuario paga a la voluntad, según cómo de satisfecho salga de su visita.

FLO.— Me encanta el *rollito*.

*Acaba la música.*

YARIMA.— *Muestra de su importancia es el Tribunal de las Aguas, que rige desde hace más de mil años el uso y la utilización de los caudales de riego y que se cristaliza en su designación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.*

MANU.— Esta chica que nos habla se llama Yarima Osuna, trabaja como *Free Tour* y muchas veces su sueldo depende del valor y la calidad de su interpretación. Si no viene gente a su ruta turística, ella se arriesga a no cobrar. Cuanto mejor lo hace, más cobra. Cobra **LO QUE SE MERECE.**

YARIMA.— ¡ESPERAD, ESPERAD, ESPERAD! ¡No olvidéis pagar **LA VOLUNTAD** al acabar! Y no olvidemos lo más importante: ¡hacer foto de grupo!

2- Jodidos turistas<sup>1</sup>

CARLA.— Todos odiamos a los turistas, todos odiamos sus pieles quemadas al borde del cáncer, sus cercos de sudor después de haber recorrido los principales monumentos de Sevilla a cuarenta grados. Sus mesas llenas de paelleras individuales, sus calcetines con sandalias en el paseo marítimo. Todos nos hemos reído al ver cómo les venden espectáculos de flamenco que no llegan a tristes sevillanas, como les hacen creer que una paletilla es jamón de bellota, como les cobran una salvajada por comer en un bar lleno de chorretones. Reírnos de ellos es la única forma que encontramos de soportar su presencia, de soportar el hecho de verlos deambular por las calles con aspecto aturdido y ropa hortera.

MANU.— Nuestra risa es la del currante que consigue una baja fingiendo un hombro dislocado, la del funcionario que hace que la pausa del café dure una hora, la de la madre que lleva a sus hijos a merendar a Carrefour sin pasar por caja. Es decir, nuestra risa es la del sujeto subalterno que obtiene una pequeña venganza, que subvierte durante unos instantes la relación de dominación en la que está inmerso.

MARGA.— Todo turista es un colono. La relación con el turista es siempre una relación jerárquica que sitúa al sujeto visitado en una posición subalterna. La obligación del sujeto visitado es servir mesas, limpiar habitaciones de hoteles y responder a las expectativas de los turistas que esperan que los nativos cumplan con los estereotipos que les han vendido sobre ellos.

RAFA.— Su visita convierte la naturaleza en un lugar donde hacer *trekking*, la playa en un escenario de Instagram, la cultura en souvenirs cutres, la comida en tapas. Los colonos no aceptan otro comportamiento que no sea el de cumplir todos sus deseos en el momento, ni otro papel que no sea el de representar los estereotipos sobre esa cultura.

<sup>1</sup> Layla Martínez, Jodidos Turistas (Antipersona, 2017)

MANU.— Cualquier negativa de representar esos estereotipos constituye una falta de respeto, una actitud desafiante, una muestra de pérdida de los valores y de la cultura tradicional. Los turistas volverán a sus países enfadados con el vendedor que ha inflado los precios, molestos con el camarero que los ha mirado mal por no dejar propina o apenados por haber visto demasiados Burger Kings.

CARLA.— Los sujetos visitados no tienen derecho a comerse una hamburguesa, están obligados a representar una y otra vez el papel de los estereotipos culturales que les han sido asignados para que los turistas puedan colmar sus ansias de autenticidad y desconexión, para que puedan seguir soñando con lugares ajenos a la lógica mercantil mientras siguen engrasando frenéticamente la trituradora capitalista.

RAFA.— Despreciamos a los turistas porque su visita nos convierte en indígenas y nosotros no queremos serlo. En lugar de aprovechar la posición de sumisión en que nos deja el turismo para atacar al sistema que la genera, preferimos convertirnos en ellos.

MARGA.— En otros lugares del mundo no hay posibilidad de elección, los sujetos visitados nunca podrán devolver la visita, pero aquí preferimos ser turistas que acabar con la dominación que genera, preferimos ser colonos que acabar con el colonialismo.

MANU.— Mientras servimos las mesas de los turistas soñamos con un viaje a Cancún y una pulserita de todo incluido. Mientras nos quejamos de las borracheras y los *balconing*, planeamos una visita a una comunidad mapuche de la Patagonia. Nosotros también queremos experimentar un atisbo de vida auténtica, escapar de las cadenas de comida rápida y los escaparates de Zara, desconectar en una playa paradisíaca. Sin embargo, para conseguirlo, en lugar de atacar al sistema que hace posible esta alienación, afilamos sus cuchillas.

CARLA.— Nos reímos de los turistas pero ansiamos convertirnos en ellos. Maldecimos entre dientes mientras hacemos las camas de los hoteles pero ahorramos para que otros hagan las nuestras. En nuestras paradojas y en nuestro deseo de dominar mientras somos dominados, crecen los tentáculos del sistema.

## 3- Turianova

YARIMA.— Turianova es el nuevo barrio que se levanta sobre una ubicación inmejorable dentro de Valencia, en el distrito de Quatre Carreres, junto a la Nueva Fe.

Un nuevo impulso para la ciudad, con modernos espacios pensados para disfrutar de su excelente clima y fácil acceso a todos los servicios: colegios, comercios, polideportivos, farmacias, entre otros.

Una zona clave en pleno desarrollo, que contará con 1.200 viviendas con terrazas y zonas comunes, formando «el barrio del futuro».

Rodeado de zonas verdes, un gran parque y carril bici, Turianova se adapta a la visión de vida actual. Viviendas conectadas en un barrio con concepto *Smart City*, que hace la vida más segura y sostenible.

La excelente comunicación con la V30 y la V31, las líneas de autobuses, de cercanías y el metro ligero l'Horta Sud proyectado para el futuro, convierte esta zona en un punto de conexión clave, en una de las áreas metropolitanas más dinámicas de la ciudad.

Un nuevo modelo de barrio que apuesta por la calidad de vida sostenible y la eficiencia energética, con una gran superficie de parques y un importante sector terciario de 75.000 metros cuadrados, destinado a servicios para generar nuevas oportunidades de crecimiento para Valencia.

El futuro llega para quedarse en Turianova.



Fotografía de David Ruiz

#### 4- Fondos de inversión

CARLA.— Bien, clarísimo. Nosotros ya tenemos claro en qué bando queremos estar. Ha llegado el momento de formar nuestro propio fondo de inversión.

MANU.— Internacional.

MARGA.— Internacional.

FLO.— *International.*

RAFA.— Nosotros no somos gente, somos mucho más que eso.

CARLA.— Somos un grupo de personas (o el Estado, o empresas, o bancos.) que nos ponemos de acuerdo entre nosotros para hacer un fondo común de dinero e invertirlo en lo que nos dé la gana.

MANU.— Nosotros ayudamos a la economía porque nosotros, como inversores, llevamos dinero a tu país. Bajamos las primas de riesgo y cosas así. Y, además, ayudamos al ciudadano de a pie porque le damos vida...

Los cuatro.— Al mercado.

FLO.— *Denn nur ein dynamisierter Markt, ist ein guter Markt.*

MANU.— Claro, el mercado repercute directamente en la vida diaria de las personas.

RAFA.— Y por eso, nosotros, especulamos.

MARGA.— ¡Sshh! Calla, no seas tan directo.

CARLA.— Nosotros compramos y vendemos dinero. Aprovechamos su cambio de valor para sacar beneficio.

MARGA.— Compramos y vendemos cualquier cosa que se pueda revalorizar y dar beneficio.

RAFA.— Participaciones en empresas, bancos, pensiones, casas... cualquier cosa.

FLO.— *Mortgage-backed security, collateralized debt obligation, credit default swap – all die schönen Finanzprodukte.*

CARLA.— ¡Un momento, un momento, un momento, un momento...!

MANU.— ¿Qué pasa?

CARLA.— Si un banco puede invertir y al mismo tiempo ser invertido, si son la misma gente que se mezcla e invierten todos mezclándose en un follón enorme...

MARGA.— ¿Sí?

CARLA.— Entonces...

RAFA.— ¿Sí?

CARLA.— Supongo que no tendrán problema en hacernos una ofertilla y dejarnos las casas que compremos a mitad de precio.

MANU.— Johnny, Johnny, por favor... estamos entre colegas. Le das vida a nuestro mercado... ¿Por qué hacerte una oferta en una casa del 50% pudiéndotela hacer por el 70%?

FLO.— *Am Ende ist ja eh egal, ob jemand drin wohnt oder nicht ... das Wichtige ist, dass das Geld in Bewegung bleibt.*

RAFA.— Eso digo yo.

MARGA.— ¿Y por qué no aprovechar el capital extranjero para movilizar el mercado y para saquear?

CARLA.— Especular.

MANU.— ¡Invertir!

FLO.— *Spekulieren und Investieren.*

RAFA.— Eso digo yo.

MANU.— ¡Eh! Que este no es más que un negocio como cualquier otro. ¿Qué pasa? ¿Es que no vivimos en una democracia?

MARGA.— Yo creo mucho en la libertad.

RAFA.— Yo en la del mercado.

CARLA.— Nos hacemos un favor mutuo.

FLO.— *Die unsichtbare Hand des Marktes wirds schon richten.*

RAFA.— Eso digo yo.

MARGA.— Yo creo en la libertad de ser más rápido que los demás y destruirlos financieramente.

MANU.— Es lícito. Así es el mercado.

FLO.— *Fressen oder gefressen werden.*

RAFA.— Eso digo yo.

CARLA.— No hay nada que me ponga más activo al alba, que el aroma de un buen activo económico por la mañana.

MARGA.— Yo creo que hoy me iré a dar una vuelta por el mercado internacional, que me dé el aire.

MANU.— No sé, Jimmy, yo creo que seré valiente y me arriesgaré en situaciones delicadas de manera oportunista. Creo que me convertiré en fondo buitre.

RAFA.— En fondo buitre...

FLO.— *In einen Hedgefond.*

RAFA.— Eso digo yo.

MANU.— Pues eso de cambiarle el valor al dinero... sí que sale bien de precio.

CARLA.— El dinero es ingobernable, pero puede gobernar.

MARGA.— Una de las inversiones que más me gusta es la de comprar deuda de países soberanos.

RAFA.— Y tan soberanos.

CARLA.— Que quede claro que el fondo de inversión no gobernamos, solo corregimos al gobierno que gobierna mal (según las leyes del mercado, que son las que imperan).

MANU.— El mercado.

MARGA.— El mercado.

FLO.— *Der Markt.*

MARGA.— Yo creo que una de nuestras presiones podría ir dirigida a no llevar adelante las leyes contra los desahucios. Somos oportunistas, no idiotas.

RAFA.— ¿Pero eso es moral?

MANU.— Puede serlo con falta de capital. Puede, incluso, ser ley.

RAFA.— La opacidad puede ser muy luminosa.

CARLA.— Pero escuchad, en cuestiones de inversión inmobiliaria Madrid y Barcelona están muy bien pero se les nota como usadas. ¿Qué me decís de la Valencia esa?

MARGA.— Tiene playa.

FLO.— *Und Sonne.*

MANU.— Pero allí gobierna *el cambio*, ¿no?

CARLA.— No, no, tranquilos; frente al mercado nadie es capaz de rebelarse demasiado contundentemente.

MANU.— Además, el mercado trae turismo a la ciudad.

MARGA.— Y viceversa.

CARLA.— La Valencia esa puede ser una tierra de oportunidades.

MARGA.— Una oportunidad para el mercado.

MANU.— El mercado es conveniente para todos.

CARLA.— Un poco de mercado interior y exterior siempre es interesante.

MARGA.— Porque el mercado en un solo país se pudre.

MANU.— Una porquería.

FLO.— *Geld, das faul im lokalen Markt rumliegt, ist kein produktives Geld. Es will raus in die Welt, investiert, akkumuliert, in Dividende oder Bonus*

*ausgezahlt und reinvestiert werden. Immer auf der Suche nach dem Mehrwert, nach spannenden Möglichkeiten auf neuen Märkten und dem Kick an risikoreichen Finanzgeschäften. No Pain-No Gain. No rise-no fun.*

RAFA.— Pero escuchad... eso del mercado... ¿de verdad es tan, tan, tan palpable?

MANU.— Pero, ¿tú quién eres?

RAFA.— Yo...soy... el mercado.

*Escena física. Rafa, El Mercado, se desploma. Los inversores lo mueven escénicamente dándole vida mientras él permanece inerte. Los inversores van yéndose uno a uno hasta que El Mercado se queda solo, moviéndose con la inercia que le han dado. Ferrán, el músico, sale tocando una trompeta y se lo lleva al más puro estilo Flautista de Hamelín.*



Fotografía de David Ruiz

## 5- Nuestro grupo de inversiones

MANU.— Nuestro grupo de inversiones se formó el año 2008 en circunstancias muy aciagas para nuestros movimientos, muy tristes para toda la clase especuladora. Dueños de todos los mercados internacionales era el pánico a las inversiones y las caídas en las bolsas de todo el mundo. Había caído el coloso del anarcocapitalismo: Lemán Brothers. Habían caído viejos activos, primeras figuras de nuestras multinacionales tan espléndidas de hoy.

Cuando comprendimos nosotros que probablemente pudiera llegar el momento de que fuésemos absolutamente arruinados, nos unimos, en aquel momento, en lo que no tengo vergüenza en decir, lo que tengo orgullo en confesar: los reyes de la ingeniería fiscal española. Invertíamos y especulábamos por separado, pero hicimos una selección: los mejores evasores fiscales de la clase especuladora, los que más beneficio podían sacar casa por casa. Y al llegar al fin la completa neoliberalización del mercado, nos acercamos a todos los gobiernos y formamos un grupo, inmobiliario; un grupo, de inversión; para generar progreso, para acumular riqueza, para construir. Conseguimos nuestro objetivo: construimos. Nuestros edificios eran más altos, más competitivos que los que la competencia había dado. Y el grupo se constituyó. Y fue juramento de quienes lo integraron que, desde aquel mismo momento, el grupo Los Especuladores que nos llamábamos, continuaría la lucha... ¡hasta la recalificación total de toda la huerta valenciana! ¡Hasta la gentrificación total de todos los barrios de Valencia! Y que ni tan siquiera la cárcel podría irnos apartando de los demás.

Y nosotros cuando, después de la crisis económica, fuimos rescatados por el gobierno, nos unimos otra vez en España y continuamos el grupo. Y entonces nos llamamos Nosotros. Los que no tenemos rostro, los que no tenemos vergüenza, los que somos una estafa, los que cobraremos uno por uno. Nosotros.

El derecho a la vivienda no es nada. La conservación del medio ambiente no es nada. Vuestros derechos colectivos no es nada. Por eso somos Nosotros. Y mientras quede uno, el progreso sigue.

Nada más.

6- Yengas

*Carla, Manu y Flo juegan a las yengas. Cada uno construye una torre hecha de maderas hasta que se destruyen por sí mismas. Mientras tanto, se proyectan datos e imágenes referentes a la evolución de los últimos años en la arquitectura de la ciudad. Existe un movimiento escénico con las maderas de las yengas. El texto de a continuación es opcional, pero en cualquier caso deben decirse o proyectarse los nombres de las empresas.*

CARLA.— Nosotros no le tenemos miedo a las ruinas. Porque las ruinas se reciclan y luego se compran y se venden. Las ruinas son nuestro elemento, nuestra arcilla, nuestra hoja en blanco... Somos nosotros, Blackstone, Ferrovial, Sabadell, BBVA, Cerverus, Banco Santander, Divarian, Merlin properties, Solvia, Metrovacesa, Grupo Vértice, Deutsch Bank, State Street Cooperation, Fidere, Testa Residencial, Hispania, Colonial, Grupo Ortiz Properties... Somos nosotros los que hemos construido el mundo tal y como está. ¿Por qué no podríamos destruirlo y reconstruirlo una y otra vez? «Nosotros no le tenemos miedo a las ruinas, porque llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones. Y ese mundo está creciendo ahora, en este instante...»<sup>2</sup>

*Movimiento escénico. Existe una escena de lucha a modo de diós.*



Fotografía de David Ruiz

<sup>2</sup> Atribuido a Buenaventura Durruti.

## 7-Agentes inmobiliarios

MARGA.— Oportunidad, este es Joan. Joan, esta es oportunidad.

Cuando despertó, la oportunidad ya no estaba ahí.

¿Y si la oportunidad que esperas decide no esperarte?

¿Y si este mal momento pudiera ser un buen momento?

¿Invertir? ¿O vivir?

Las oportunidades llegan y después se van.

Casas, casas y más casas y de repente la tuya.

Debe tener esto y esto otro, y que no esté ni aquí ni allá, y por supuesto, que valga tanto.

¿Cómo será la casa del futuro? Depende de cómo seas tú.

CARLA.— Tu casa es nuestra tranquilidad.

MANU.— Tu ubicación, nuestra obsesión.

CARLA.— Deja que te llevemos a casa.

MANU.— Hacemos todo para que vendas tu casa.

CARLA.— Anímate a tener casa propia.

MANU.— Tu casa en buenas manos.

CARLA.— No tenemos casas, tenemos causas.

MANU.— Donde los sueños vuelven a casa.

RAFA.— Regálate la casa de tus sueños.

FLO.— Vendemos sueños.

Yari.— Juntos encontraremos el hogar de tus sueños.

MARGA.— No buscamos tu piso, encontramos tu hogar.

RAFA.— Vuelve a enamorarte de tu hogar.

FLO.— Si no hay corazón, no hay trato.

MARGA.— La inmobiliaria con corazón.

FLO.— La inmobiliaria más inteligente.

MANU.— No todas las inmobiliarias son iguales.

CARLA.— Más inteligente, más ambiciosa, más rápida. La inmobiliaria que cuida de ti.

RAFA.— Luchamos por ti. Estamos aquí para ti.

FLO.— Tu objetivo es el nuestro, trabajamos para ti.

MARGA.— Tu felicidad es mi pasión.

Yari.— Me interesan más las personas que las propiedades.

MARGA.— Tu nuevo comienzo empieza hoy.

MANU.— Tu salida a una vida más rica.

RAFA.— Quieres, puedes y te lo mereces. Hazlo.

CARLA.— Vive por encima de los otros.

FLO.— Vive por encima de la multitud.

YARIMA.— Que nadie se pierda la oportunidad de cosechar un futuro estable.

*A partir de este punto los textos de Yarima y del reparto se superponen como en la escena 1. El reparto habla con micrófono.*

YARIMA.— *Pues aquí lo tenemos, este edificio de aquí se llama casa. Del latín casa y domus. Una casa es una edificación destinada para ser habitada. Su origen se remonta a los seres humanos más primitivos, cuando empezaron a refugiarse en cuevas en busca de protección ante las inclemencias del tiempo como la lluvia y el viento, o ante posibles intrusos humanos o animales.*

MARGA.— En este momento, Yarima Osuna está interpretando a una agente inmobiliaria, a su personaje le llamaremos:

MANU.— Yarima Osuna.

MARGA.— Es una agente inmobiliaria libremente subcontratada por una libre empresa inmobiliaria que vende casas. Por cada venta que realiza, Yarima Osuna cobra un porcentaje por parte de una agencia inmobiliaria.

FLO.— Engel & Volkers.

RAFA.— ¡Claro! Pero eso está genial, porque ella necesita trabajo, la empresa necesita vender y la gente necesita casas. ¡Se hacen un favor mutuo!

YARIMA.— *Una casa puede organizarse en una o varias plantas, según su estructura. También puede disponer de sótano o semisótano y de una azotea o una terraza como elementos complementarios. Si la casa dispone de terreno suficiente, puede contar también con patio y jardín.*

CARLA.— El sueldo de la profesión de Yarima Osuna es muy variable: existen acuerdos con las agencias de: «fijo + variable», «fijo + variable + comisión», «fijo + comisión», «todo variable» o «todo comisión». Yarima trabaja con el sueldo de «todo comisión».

MANU.— Cobra lo que se merece.

YARIMA.— *Encontramos pues, el fenómeno de la vivienda como un fenómeno no estrictamente sinónimo al de la casa. Mientras que una vivienda hace*

*referencia al lugar que se habita con regularidad, la casa hace referencia al tipo de construcción.*

MARGA.— Una agente inmobiliaria debe tener ciertas habilidades para trabajar en este mundo, como la empatía, ser una buena comercial, tener un buen trato con el cliente, saber escuchar, ser paciente, profesional, buena investigadora y, sobre todo: saber vender más que los demás.

YARIMA.— *La casa y la vivienda tienen diversas funciones: el almacenamiento de alimentos, objetos, ropajes y otros enseres cotidianos, así como la facilitación de la higiene en condiciones óptimas y un correcto descanso.*

CARLA.— El trabajo de una agente inmobiliaria conlleva muchas cuestiones pero las más visibles son: la ampliación constante y progresiva de una cartera de clientes y mostrar las casas a las personas con la intención de que las compren o las alquilen.

YARIMA.— *Las casas albergan actividades complementarias que incluyen las actividades de acompañamiento, entretenimiento, ayuda, juego, vigilancia y especulación. Entre sus denominaciones encontramos: el aposento, el domicilio, la estancia, el hogar, la mansión, la morada, el piso y el apartamento. El derecho a la vivienda digna es uno de los derechos humanos fundamentales.*

MANU.— *Esta chica que nos habla, se llama Yarima Osuna, trabaja como agente inmobiliaria y muchas veces su sueldo depende del valor y la calidad de su interpretación, así como su capacidad de venta. Si la gente no compra o alquila las casas que ella enseña, ella se arriesga a no cobrar. Cuanto mejor lo hace, más cobra. Cobra LO QUE SE MERECE.*

YARIMA.— ¡ESPERAD, ESPERAD, ESPERAD! ¡Todavía no os he enseñado la casa por dentro! ¡Y llevaos mi tarjeta!

*Escena física. Caen los tablones de madera de una casa que ha estado en todo momento en escena. De ella sale el reparto que mueve el esqueleto vacío de la casa. La estructura vacía se mueve por el espacio y la gente entra y sale de ella.*

8- Los tres cerditos

RAFA.— Había una vez... que en el corazón del bosque... vivían tres cerditos que eran hermanos. Sin casa y sin nada, de un sitio a otro.

MARGA.— Qué guay, en armonía con la naturaleza, sin propiedades.

RAFA.— No, no, no era guay porque... no estaban seguros. Un lobo siempre los perseguía para comérselos.

MARGA.— De alguna cosa hay que morir, ¿no?

RAFA.— No, no, somos los hombres los que nos comemos a los cerdos, no los lobos.

MARGA.— Entonces deberíamos tener miedo de los hombres, no de los lobos.

RAFA.— De todos, a todos, con todos... ¡Me estás liando! ¡Déjame hablar...! *(Empieza a sonar la guitarra.)* Para poder escapar del lobo, los tres cerditos decidieron construirse una casa.

*Se introduce el silbido con la melodía del estribillo de la canción de los tres cerditos.*

MARGA.— ¿Pero la construyeron así, sin permiso? *(Deja de sonar la guitarra.)* ¿Y la licencia de obras? ¿Y la escritura del terreno? ¿De dónde sacaron el dinero? ¡Que cuesta mucho hacer una casa!

RAFA.— Los terrenos se los dejó su madre que murió por causas naturales. Poseía los terrenos de toda la vida y el ayuntamiento por un tema de «no sé qué», cambió los terrenos de explotación agrícola a urbanizables. Además de eso, les dejó una herencia con la que compraron los materiales de la construcción, ¿contenta?

MARGA.— Que morro, hijos de ricos que van de hippies por el bosque pero cuando la madre muere se encuadran dentro de la burguesía... que típico.

*Suena la guitarra de nuevo.*

RAFA.— El más pequeño, que era el más vago, decidió hacerse una casa de paja.

MARGA.— ¡Que guay! Con materiales reutilizables.

RAFA.— Ya, es verdad, pero no lo hacía por eso, sino para ir más rápido a no hacer nada, a tocar la guitarra y a vivir de sus hermanos y de las ayudas sociales. El hermano mediano se construyó una casa de madera, pero al ver que su hermano pequeño conseguía una casa sin esfuerzo, se dio prisa para acabar rápidamente y poder irse a jugar con él.

MARGA.— Bueno... ¿Y qué? Si no les hacía falta más...

RAFA.— Deja que continúe y verás como sí que les hacía falta.

*Estríbillo.*

RAFA.— Por último, el más mayor, que era el más realista y el más maduro de los tres, trabajaba duro en la construcción de su casa hecha de cemento.

*Silencio musical.*

MARGA.— Sí, sí... más realista y más contaminante. ¿Sabes la cantidad de industria contaminante que hay detrás de la producción de cemento?

RAFA.— «Ya veréis lo que hará el lobo con vuestras casas» advirtió el hermano mayor a sus hermanos pequeños mientras estos cantaban:

*Suena la guitarra de nuevo.*

*(Cantando)*

Qui te por al llop feroç,  
Llop feroç, Llop feroç  
Qui te por al llop feroç

RAFA.— Un día, el lobo, que iba recogiendo chatarra por los contenedores, al ver al cerdito pequeño, lo persiguió hasta su casita de paja. Al llegar a la puerta, el lobo, se detuvo y gritó: «Soplaré, soplaré y tu casa derribaré». Y el lobo empezó a soplar y soplar y soplar, hasta que la casita de paja fue derrumbada.

*(Cantando)*

Corre o serà pitjor,  
Molt pitjor, molt pitjor.  
Corre o será pitjor...

RAFA.— Milagrosamente el cerdito consiguió escapar del lobo...

MARGA.— ¡Qué injusto! ¡Pobre lobo!

RAFA.— ...que con sus dientes de oro le perseguía por el bosque. Corriendo, corriendo, pudo refugiarse en casa de su hermano mediano y, como la casa era de madera, pensaron que estarían seguros. Pero el lobo, de nuevo, se detuvo y gritó.— «Soplaré, soplaré y tu casa derribaré». Y el lobo volvió a soplar y soplar y soplar, hasta que la casita de madera también fue derrumbada.

*(Cantando)*

Passa per no treballar  
i jugar, quan no cal.  
Passa per no treballar...

MARGA.— ¿Y los cerditos?

RAFA.— Consiguieron escapar.

MARGA.— Otra vez. ¡Qué mala suerte! Así es como los lobos se extinguirán.

RAFA.— Los dos cerditos, perseguidos por el lobo feroz y sin aliento, llegaron a casa del hermano mayor. El segundo entró, pero el hermano mayor dejó fuera al pequeño. Mientras el lobo lo devoraba, el hermano mayor le decía al mediano: «A mí también me sabe mal, pero él se lo ha buscado. No sería justo que sin hacer nada le dejara pasar». Entre lágrimas de impotencia por el asesinato de su hermano, el segundo cerdito dijo: «Hermano, tenemos que huir antes de que el lobo sople y derribe la casa». «No te preocupes —dijo este— la casa aguantará». Fue entonces cuando desde fuera de la casa el lobo gritó por tercera vez: «Soplaré, soplaré y tu casa derribaré». Y el lobo volvió a soplar, y soplar, y soplar, y soplar, y soplar, y soplar. Pero la casa no se caía. Sopló y sopló pero la casa aguantaba.

*(Cantando)*

Qui te por al llop feroç,  
Llop feroç, Llop feroç  
Qui te por al llop feroç

*Entra música acelerada.*

RAFA.— El lobo, montado en cólera, empezó a dar vueltas a la casa buscando un lugar por donde poder entrar y con una escalera larguísima subió al tejado para colarse por la chimenea. Pero el cerdito mayor puso al fuego una olla con agua hirviendo. El lobo bajó por el interior de la chimenea, pero cayó dentro de la olla con agua hirviendo y se escaldó. Dio un salto y huyó de allí con unos terribles gritos que se escucharon por todo el bosque, y dicen que desde aquel día nunca más quiso volver a comer cerdito.

*Acaba la música.*

RAFA.— El hermano mayor, para evitar una desgracia, le construyó al hermano mediano una casa hecha de cemento, por la cual le cobró un alquiler hasta su muerte. Fin.

*Trompeta final. Ferrán y Carla que han estado tocando, se van.*

MARGA.— ¿Y la policía no investigó este caso de maltrato?

RAFA.— ¡¿Qué maltrato!?! ¡Estaban violando la propiedad privada!

MARGA.— Pero por mucho que sea legitimado por una administración local, el marco legal impide construir viviendas en espacios naturales, como en bosques, por ejemplo. Eso en Bruselas te lo tumban.

RAFA.— Demasiado confías tú en Europa... Has entendido de qué va el cuento ¿verdad?

MARGA.— ¿De que los amigos de los intereses especulativos y sus proyectos constructivos importan más?

RAFA.— Sí, pero no.

MARGA.— ¿De que el maltrato animal está justificado en caso de defender tu propiedad privada?

RAFA.— Bueno... no, en realidad no es eso.

MARGA.— ¡Ah, ya! Lo de siempre: que el trabajo duro vale la pena a largo plazo cuando recoges los frutos. Que tenemos que esforzarnos más.

RAFA.— ¡Qué? ¡No! En absoluto. Lo que nos quiere decir este cuento es: «Si quieres una cosa bien hecha has de hacerla de cemento». Las casas de cemento. Los muebles de cemento. Los árboles de cemento. La ropa de cemento. las zapatillas de cemento. Todo de cemento. Porque el progreso es... de cemento.

*Rafa come cemento. Aparece un audiovisual sobre un noticiero de los años setenta sobre «la Solución Sur» de Valencia.*



Fotografía de David Ruiz

## 9-Testimonios

MANU.— Nos enteramos de la ZAL por pura casualidad, porque se le escapó en aquel entonces al concejal de urbanismo, que fuimos a protestar por la central de transformación eléctrica que está aquí detrás y nos dijo que de qué protestábamos, que nos quedaba un mes de estar aquí y que nos íbamos no por la subestación eléctrica, sino que nos íbamos por la ZAL.

RAFA.— Esta es la última tragedia a la que estamos asistiendo aquí en el barrio. Aquí... todos los días pasan cosas. A veces es el caso de un edificio entero que se vende y que rápidamente lo vacían, o a veces son pisos aislados, que no prorrogan los contratos y despachan a la gente para hacer apartamentos turísticos. Este es el drama del día a día aquí, en Ciutat Vella, lamentablemente.

MARGA.— Yo decidí irme el día que bajé a la calle y sentí que ya no era el mismo barrio de siempre. El proceso de gentrificación y turistificación de Russafa ha cambiado la vida cotidiana en muchos aspectos. Bajar a la calle y no poder caminar por las aceras porque están llenas de terrazas. Convivir con el ruido que es una novedad total en el barrio. La persona que no lo sufre no se puede hacer una idea de hasta qué punto convivir con el ruido es un problema.

CARLA.— Bueno pues, evidentemente, yo creo que ha sido una brutalidad policial la que hemos sufrido aquí, en el Forn de Barraca, totalmente desproporcionada e innecesaria. Teniendo en cuenta que llevamos una semana diciendo que esto es una resistencia pacífica y simbólica. Nuestro objetivo no es parar esto, sino crear conciencia de lo que está pasando aquí. Molestar a los políticos. Que no se crean que pueden hacer lo que quieran con nuestra tierra y que no pasará nada.

FLO.— El 17 de febrero de 2019, la plataforma «Cuidem Benimaclet» convocó una manifestación bajo el lema «Paremos el PAI. Por un barrio sostenible y sin especulación».

RAFA.— En principio parece que la idea es hacer apartamentos turísticos... No podemos decir exactamente que esta sea la finalidad pero lo que sí está claro es que tiene una finalidad puramente especulativa.

MARGA.— Los bares eran los de las décadas anteriores. La carne se compraba en la carnicería, el pescado en la pescadería y el pan en el horno. Eso era Russafa.

CARLA.— Nuestra intención siempre ha sido muy clara, eh... resistencia pacífica. Y por tanto, el despliegue policial que ha habido aquí esta mañana, a parte del miedo inicial que nos ha dado, porque imaginaros: con helicópteros, perros, eh... cien, más de un centenar de guardias civiles y... y tal, pues, claro, no nos lo esperábamos porque éramos diez personas estando aquí dentro, de forma totalmente pacífica...

MANU.— En aquel momento nosotros nos quedamos ¿La ZAL? Eso nos sonaba a militar, una base militar, una base... no sé, muy extraña. A raíz de ahí empezamos a investigar y efectivamente.

FLO.— Estamos aquí porque en el barrio pretenden, cuando no hay ninguna necesidad, hacer 1.450 viviendas. Se quieren cargar parte de la huerta y como estamos en contra, pues vamos a movernos hasta el infinito.

RAFA.— Están echando a personas que llevan viviendo aquí desde hace muchos años y nos encontramos todos absolutamente desamparados, ¿no?

MANU.— Para ellos el progreso es el asfalto, ciudades en las cuales la gente no se conoce entre sí, donde el sentido de la humanidad desaparece, se disuelve, se diluye en los grandes centros comerciales y yo no creo en ese tipo de progreso.

FLO.— Mira lo que va: aquí una finca, otra finca, otra finca, otra finca, otra finca, otra finca, y trae gente, y coches y agua, y contaminación y subida de temperaturas y subida de pisos y subida de alquileres; y que no tendremos ambulatorio y que no tendremos coles... todo eso va a traer.

MARGA.— Russafa ahora mismo está en peligro de extinción como barrio y está... Nos estamos jugando que sea un barrio de cartón piedra en el que lucir las pasadas glorias pero que ahora mismo no tiene la esencia, la autenticidad que tenía...

CARLA.— Cuando han entrado les hemos dicho que nosotras estábamos en una parte de la casa que no está expropiada, que teníamos la legitimidad del dueño, que nos dejaba estar. No han respondido a ningún tipo de diálogo. Han entrado con una intención muy clara

de amedrentar, de criminalizar la... la lucha a... a favor de la huerta y... con un objetivo muy claro de decirnos: «si continuáis haciendo este tipo de protestas esto es lo que os va a pasar».

FLO.— Queremos decirles a los partidos que están en los gobiernos y a los que vengan, que no se especula con la vida de las personas de aquí, del barrio de Benimaçlet...

MANU.— Bancos y fondos de Inversiones como el BBVA y Divarian están especulando con las casas del Cabanyal y dejando en las calles a las familias.

RAFA.— Hemos estado hablando con el Ayuntamiento, en concreto con el servicio de urbanismo, hemos hablado también con la Generalitat, con el Instituto de la Vivienda y todos miran hacia otro lado.

MARGA.— No, no, no es una queja estúpida, no es una queja superficial, es... la manera como te encuentras con la gente en la calle.

CARLA.— Y sinceramente yo creo que con el ridículo que han hecho hoy, con el despliegue policial... se han dejado a ellos mismos en evidencia.

RAFA.— Y claro... nos preguntamos de qué nos sirve tener un Ayuntamiento de izquierdas cuando a la hora de la verdad llamas a la puerta y miran hacia otro lado, te dicen que no se puede hacer nada.

MARGA.— Es la idea de lo común lo que se ha roto. Es la idea del encuentro y es la idea de la pertenencia a un lugar que es de todos. Ya no es de todos Russafa. Las calles de Russafa ya no son de todos. De hecho, son una propiedad privada.

MANU.— Si no fuera por «Espai Veïnal», no hubiera sabido que se puede detener un desahucio. A partir de septiembre llegaran más desahucios pero lucharemos hasta el final por nuestras casas.

FLO.— Es el momento de organizarse. Esta vez prometemos por la Punta, por Malilla, por Patraix, por el Pouet de Campanar, por el Cabanyal, por tanta gente expulsada; prometemos no perder ni un metro cuadrado más de huerta.

CARLA.— Y lejos de su objetivo de amedrentarnos, tenemos muy claro cuál es nuestra respuesta, que será la de continuar luchando por la defensa de la huerta, que no es una cuestión ni de unos o de otros, sino de cualquier persona que se estime su tierra.

*Sonido de castañuelas. Movimiento escénico en el que se forman con tablonos de madera diferentes casas de forma triangular. La gente canta<sup>5</sup>.*

A la ciutat de València  
A la ciutat de València  
La Punta van afonar  
De Campanar ja no parle  
De Campanar ja no parle  
I al Cabanyal podem dir-ho.

Ja venen les constructors  
Ja venen les constructors  
Amb maletí jo puc dir-ho  
Els ofereixen dineros  
Els ofereixen dineros  
Per tots els campos enteros.

A una parella de iaïos  
A una parella de iaïos  
Els volen fora de casa  
Tota la vida en barraca  
Tota la vida en barraca  
I ara una finca barata.

Alqueries barraques  
de la insígnia major  
És la història que es deixa  
Fruit d'especulacions.

Esta jota que cante  
jo vos done raons  
No desitge que es quede  
com records de cançó.

---

<sup>5</sup> Riu Sec – Jota de l'Horta valenciana

D'un temps ací estem quedant-se  
Sense eixes coses que cante  
Fem algo perquè no avance  
Lluitem que jo també m'alce.

I a l'horta de València  
Volen fer més carrils  
Sobre camps de calçotes  
Alqueries camins.

I vindrà el que vullga  
Dirà que els llauradors  
Estaran als semàfors  
venent-nos mocadors

Venent-nos mocadors  
Els pobres llauradors  
Fanecades senseres  
Per a fer més cantons.

Tu abans cantaves l'estaca  
Tu abans cantaves l'estaca  
Però el que tu vas tombar  
Va ser el Forn de Barraca  
Va ser el Forn de Barraca  
L'avi Siset ja no canta.

MANU.— Se li plena la boca amb l'horta  
Al tal Joan Ribó  
Més no hi ha compromís  
Quan no hi ha eleccions.

*Movimiento escénico. Se esparce tierra sobre el escenario y Marga baila sobre ella. Vienen entes trajeados y la aspiran o la soplan apartándola. Se llevan a Marga mientras saca el cartel de «L'horta es vida». Se derrumbar las casas, se destruye el territorio.*

## 10- El casero de todo el mundo

YARIMA.— Y seguimos la ruta turística por uno de los barrios de Valencia. Aquí tenemos a una inquilina, que se encuentra con problemas en su vivienda, una situación absolutamente típica. Hoy, aquí, para ustedes, una inquilina que, después de vivir en un sótano sin ventanas, tuvo la enorme suerte de ganar un concurso para estar en una vivienda de protección oficial.

MARGA.— Me sentí muy afortunada porque son casas asequibles económicamente y además, después de diez años de alquiler tenía la opción de comprar la casa por ese mismo precio, a diez años. Por fin podría ser propietaria y no estar siempre dependiendo de los alquileres.

YARIMA.— ¿Y cuál es el problema?

MARGA.— Que vendieron el bloque de casas de protección oficial a un fondo de inversión. Y no solo me suben el precio sino que están apareciendo muchos desperfectos en la casa y nadie se hace cargo. Como el amo, el propietario, el casero, ahora es un... ente extranjero, pues no tengo ni idea de quién es.

YARIMA.— (*A público*) Lo que Antonia no sabe es que le hemos preparado una sorpresa. Hoy, aquí, con todos ustedes, en riguroso directo, vamos a poder ver cómo La Inquilina conoce a su casero en persona y le paga en mano el alquiler.

MARGA.— Se me cae la casa a trozos, ¡y encima en menos de un año me echan! ¡Siempre de piso en piso y cada vez pagando más...!

YARIMA.— Antonia, tenemos una sorpresa para ti.

MARGA.— ¿Una sorpresa?

YARIMA.— Así es, Antonia. Hoy, aquí, contigo, con todos ustedes, ha venido a conocerte y a cobrar el alquiler.... ¡Stephen Schwarzman, dueño de Blackstone!

*Entra Stephen Schwarzman, tipo James Bond, tipo empresario de éxito, tipo Vogue, tipo Vanity Fair. Conluce y música glamurosa, rodeado de un cuerpo de baile sexista.*

MARGA.— Bua.

STEPHEN.— Hola hija mía, *my sweetheart*.

MARGA.— Pe...pe... pe...pero es que yo... yo, yo no sabía que tú... quiero decir... que usted... era mi casero.

STEPHEN.— Intentamos ser comunicativos con todos nuestros clientes pero no siempre es posible. Vivimos lejos, pero nos comunicamos a través de tapaderas y empresas fantasma. Aunque eso no significa que no os queramos a todos los inquilinos por igual, querida.

YARIMA.— Sus fiestas son leyenda en Wall Street. Sus mansiones, tan ambiciosas como sus donaciones filantrópicas. Stephen A. Schwarzman, cofundador y presidente de Blackstone, no hace las cosas a medias.

MARGA.— ¡Increíble! Y dígame, ¿es cierto que Rod Steward cantó en su fiesta de cumpleaños? Amo a Rod Steward.

STEPHEN.— Así es, eso fue en mi *happy birthday party*. Recuerdo también a Colin Powel y al magnate Michael Bloomberg. *I remember too Donald Trump* y su esposa Melania, ataviada con un abrigo de martas cibelinas. Nadie importante podía perderse el evento del año.

MARGA.— Increíble.

STEPHEN.— Un museo y una biblioteca pública tienen mi nombre.

MARGA.— Usted lo tiene todo.

STEPHEN.— No, querida, no. Provengo una familia de clase media. Mi padre era el dueño de una modesta tienda de textiles en Abington, Pensilvania. Aún recuerdo cuando le propuse a mi padre expandir el negocio y convertirlo en una cadena a escala nacional. Mi padre dijo que no necesitaba más de lo que tenía. Aún sigo impactado por aquellas modestas aspiraciones

MARGA.— Normal.

STEPHEN.— Por suerte, prosperé. Aunque por supuesto fue de ayuda ingresar en «Skull and Bones», la elitista sociedad secreta por la que han pasado tres presidentes: los dos Bush y Howard. Ah, Howard, un buen tipo. Y ahora mírame, gentrificando tu barrio.

MARGA.— ¿Gentrificando?

STEPHEN.— La gentrificación es un proceso de transformación urbanística. Un espacio que muestra deterioro se rehabilita hasta el punto de llegar a convertirse en una zona con mucha demanda entre la población con mayor poder adquisitivo. Cuando te echemos de este piso, no olvides consultar en nuestras inmobiliarias las propiedades que te ofrecen estas nuevas zonas rehabilitadas por nosotros.

MARGA.— Así lo haré.

STEPHEN.— Debo irme, pequeña. Mi *jet* privado me espera. Tengo que irme a mi chalet de *Palm Beach*.

MARGA.— Ha sido un placer, señor Schwarzman.

STEPHEN.— Llámame Stephen, pequeña. Oye, *baby*, ¿no olvidas algo?

MARGA.— ¿El qué, señor? Digo, Stephen.

STEPHEN.— El alquiler, pequeña.

MARGA.— Ah, sí, aquí tiene. Se lo doy en mano, así el banco no se cobra cuatro euros de comisión.

STEPHEN.— No importa, el banco al fin y al cabo, también es mío, pero vale. (*Le da un sobre.*) A ver que cuente. (*Los cuenta.*) Sí, está todo. Cuando lleguen los gastos, por favor, paga puntualmente a mi inmobiliaria. Y, por cierto, todos los deterioros del piso, tus quejas...

MARGA.— ¿Sí, señor?

STEPHEN.— Culpa a la administración pública. Ellos hicieron estas casas asquerosas antes de vendérnoslas. Adiós, pequeña.

MARGA.— (*Con admiración.*) Es tan campechano...

*Aparecen Paparazzis.*

RAFA.— Señor Schwarzman, ¿qué opina de Valencia?

STEPHEN.— Es un lugar que llama a la oportunidad, sé de lo que hablo. ¿Alguien sabe por aquí cerca dónde comer comida típica?

MANU.— Señor, ¿qué es lo que más valora de España?

STEPHEN.— Su sector inmobiliario. Aquí hemos salido indemnes de la crisis. Ahora mismo tenemos unos proyectos interesantes entre manos por aquí cerca... ¿Cómo se llamaba? ¿El Pach, el Pau, el Pin?

MANU.— El PAI de Benimaclet.

STEPHEN.— ¡Ese! Es un negocio seguro que producirá mejoras en ese barrio de huertas llenas de mosquitos asquerosos...

RAFA.— ¿Le parece moral comerciar con un derecho como es el de la vivienda?

STEPHEN.— El fin siempre justifica los medios cuando se carece de principios.<sup>4</sup>

MANU.— ¿Qué opina del cambio climático?

STEPHEN.— La verdad se hace particularmente difícil de ver cuando uno saca beneficio de su ocultamiento<sup>5</sup>. Cuando hayamos destrozado el mundo por completo, entonces sí que será un gran momento para hacer negocios<sup>6</sup>.

RAFA.— ¿Cuáles son sus próximos proyectos?

STEPHEN.— Al ritmo exponencial de crecimiento actual creemos que pronto podré ser «El casero de todo el mundo», el casero de «tot lo món», como dicen ustedes. Todas las casas del mundo me pertenecerán. Me encantan las casas, no sé por qué.

Hágame caso y recuerde: mientras usted solamente hace su trabajo también hace el mundo tal como es<sup>7</sup>.

Buena suerte a todos. Nos vemos en el infierno. *See you in hell!*



Fotografía de David Ruiz

---

<sup>4</sup> Frase de Miguel Brieva, de «La gran aventura humana»

<sup>5</sup> IDEM

<sup>6</sup> IDEM

<sup>7</sup> IDEM

## 11- Los policías son sentimientos y tienen seres humanos

*La música glamurosa de despedida se fusiona con una serie de consignas que resuenan entre las maderas esparcidas por todo el espacio como un bosque con árboles. Cada una de las consignas son repetidas las veces señaladas.*

### Consignas

- L'horta es vida (4)
- Revolució contra l'especulació (2)
- Turisme mata barris (4)
- Un desalojo, otra okupación (2)
- Protegim el territori, defensem l'habitatge (2)
- AIRBNB, fora d'ací (4)
- Especuladors, fora dels barris (2)
- Volem vore l'horta, i no la terra morta (2)
- Ni gent sense cases, ni cases sense gent (2)
- Ens toquen a una, ens toquen a totes (4)

*El movimiento escénico desemboca a una colocación de las maderas en el espacio que recuerda a una cárcel.*

YARIMA.— Este sujeto que tienen delante es un miembro de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado, concretamente del cuerpo de policía nacional, concretamente de las Unidades de Intervención Policial, más conocidas como «los antidisturbios» y popularmente conocida como «los maderos».

FERRÁN.— Buenas noches.

YARIMA.— Este mote se debe a su herramienta de trabajo, una vara llamada porra que tradicionalmente se hacía de madera, aunque actualmente es de goma o plástico reforzado. La porra se utiliza básicamente para golpear personas en una gran diversidad de escenarios. En palabras del foro de Internet «Todopolicia.com» actualmente las UIP tienen asignadas una gran diversidad de misiones: proteger a Su Majestad El Rey, a su familia, proteger a las grandes personalidades, intervenir en acontecimientos deportivos, concentraciones de masas (tanto pasivas como violentas), alteraciones del orden público, misiones de paz... etc.

FERRÁN.— Proteger y servir.

YARIMA.— Por este trabajo, el de golpear a un grupo de personas, a parte de los mil quinientos euros mensuales, los últimos diez años, debido al gran número de manifestaciones que se han producido, las UIP han sido premiadas con una bonificación anual de seis mil euros. No obstante, los sindicatos policiales denuncian que esta cantidad no es suficiente para ir rompiendo la cara a la gente.

FERRÁN.— Hace doce años, cuando yo entré, había tortas para entrar. Ahora ni siquiera se cubre el total de cursos ofertados. Por ciento cincuenta euros más al mes esto no vale la pena...

CARLA.— Y dínos, ¿por cuánto dinero estarías dispuesto a continuar rompiendo cabezas a los manifestantes y disparándoles pelotas de goma?

FERRÁN.— ¡Oye, oye, oye, oye! Así no. ¿Quién ha escrito este guion? ¿Pero cómo se puede ser tan demagogo?

CARLA.— Disculpa, no quería ofenderte... demasiado.

FERRÁN.— Demagogia, falta de empatía, falta de rigor. ¡Cuánta agresividad! Desde luego que escribís desde el rencor y el odio. Para vosotros sólo soy un policía y no pensáis que también soy un ser humano. Que sueño, que sangro... que hasta me enamoro.

RAFA.— Bueno, es que esta no es una obra de personajes... no hay tiempo para profundizar tanto, utilizamos perfiles.

FERRÁN.— No me gusta, o se me trata como un ser humano o me voy ahora mismo.

MARGA.— De acuerdo...

FERRÁN.— José Antonio.

MARGA.— De acuerdo, José Antonio. ¿Playa o montaña?

FERRÁN.— Playa en verano y montaña en invierno.

FLO.— ¿Color favorito?

FERRÁN.— Azul.

MANU.— ¿Comida favorita?

FERRÁN.— El arroz al horno de mi madre.

RAFA.— ¿De pequeño ya querías ser policía?

FERRÁN.— Nah, de pequeño quería ser futbolista.

MARGA.— ¿De qué equipo?

FERRÁN.— Del Barça. Quería ser como Stoichkov.

CARLA.— ¿Por qué policía y no bombero?

FERRÁN.— Me dijeron que policia era más sencillo... y ver gente quemada me da un poco de palo.

FLO.— ¿Cuál es el último sitio al que has ido de vacaciones?

FERRÁN.— Quince días en el pueblo y tres semanas en la Rivera Maya.

MANU.— ¿Te gustó?

FERRÁN.— Meh... no demasiado, pensé que sería más auténtico. Mucho Burger King.

RAFA.— ¿Dónde no viajarías nunca?

FERRÁN.— A ningún país musulmán.

CARLA.— ¿Perros o gatos?

FERRÁN.— Perros

CARLA.— ¿Tienes?

FERRÁN.— Tengo un perro medio bóxer medio mil leches. Se llama Charlie. Es muy obediente pero no le molestes cuando le das de comer.

MANU.— ¿Qué tienen los perros que no tienen los gatos?

FERRÁN.— Lealtad absoluta. Si están bien educados nunca cuestionarán tus órdenes.

MARGA.— ¿Votaste en las pasadas elecciones?

FERRÁN.— Vaya cambio de tema. Sí.

MARGA.— ¿A quién?

FERRÁN.— El voto es secreto.

MANU.— ¿Pero es posible mantener la privacidad en un mundo donde las grandes empresas y los gobiernos espían a sus ciudadanos?

FERRÁN.— Mira... no es lo mismo que te espíen los buenos que los malos.

FLO.— Si pudieras cambiar sólo una ley ¿cuál sería?

FERRÁN.— La prisión permanente revisable. Para etarras y violadores.

RAFA.— ¿Tienes hijos?

FERRÁN.— Uno. Pero no me importaría una más: ¡la parejita!

MARGA.— ¿Cuál es el disgusto más grande que te darían tus hijos?

FERRÁN.— Encontrarme a mi hijo un día pidiendo en un semáforo haciendo malabares.

CARLA.— ¿Y cuál sería la satisfacción más grande?

FERRÁN.— La lealtad absoluta.

MARGA.— Por cierto: ¿hija violada o hijo violador?

- FERRÁN.— Emmm... ¿qué clase de pregunta es esa?
- CARLA.— ¡Rápido, responde!
- FERRÁN.— Hijo violador.
- FLO.— ¿Un grupo?
- FERRÁN.— Fito y Fitipaldis.
- RAFA.— ¿Una película?
- FERRÁN.— *El Padrino*.
- MANU.— ¿Una frase?
- FERRÁN.— «El poder, en suma, más que poseerse se ejerce».
- MARGA.— Wow... ¿Un motivo para estar orgulloso?
- FERRÁN.— Mi medalla al mérito policial después de las manifestaciones de «Rodea el Congreso» del 2012.
- FLO.— ¿Una verdad inconfesable?
- FERRÁN.— Hace cinco años, en unas vacaciones en Tailandia, borracho perdido, me lie con un travesti.
- MANU.— ¿Tres cosas que te gusten?
- FERRÁN.— La tranquilidad, el sexo oral y el chocolate a la taza.
- MARGA.— ¿Tres cosas que no soportas?
- FERRÁN.— El desorden, la mala educación y el vinagre en la ensalada.
- RAFA.— ¿Qué es lo que más te gusta de tu trabajo?
- FERRÁN.— ¿La verdad? Ejercer poder.
- CARLA.— Bueno... llevamos ya un buen rato haciendo preguntas.
- FERRÁN.— Sí...
- CARLA.— La última y continuamos. ¿Por cuánto dinero estarías dispuesto a continuar rompiendo cabezas a los manifestantes y disparándoles pelotas de goma?
- FERRÁN.— Por dos mil euros mensuales con sus pagas extraordinarias... y el seguro privado, claro.
- CARLA.— Gracias.

(cantando)

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA.— DIFERENTE, MEJOR O PEOR?

¿Quién cruzará la calle a los invidentes?

¿Quién parará el tráfico si hay un accidente?  
¿Quién pondrá los conos si trabajan los bomberos?  
¿Quién hará con tiza siluetas en el suelo?

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA: DIFERENTE, MEJOR O PEOR?

¿Quién renovará pasaporte y DNIs  
Y te pondrá una multa cuando aparques por ahí?  
¿Quién confiscará los porros que te lées  
Y cazará a tiros por la calle a jabalíes?

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA: DIFERENTE, MEJOR O PEOR?

¿Quién pondrá el precinto si te echa tu casero?  
¿Quién escoltará en los escraches a banqueros?  
¿Quién te identificará en la manifestación  
Y te perseguirá por la calle en el furgón?

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA: DIFERENTE, MEJOR O PEOR?

¿Quién te pegará antes de que les fotografíes  
Y vigilarán las puertas de los CIEs?  
¿Quién llenará con porras tu cuerpo de hematomas  
¿Quién te dejará tuerto con pelotas de goma?

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA: DIFERENTE MEJOR O PEOR?

¿Cómo sería un mundo sin policía?  
¿Quién me reprimiría si no hubiera policía?

Y cuentan las leyendas que hay algunos polis buenos  
Que a lomos de unicornios bajan desde los cielos  
Y que si les preguntas que dónde está el tal lugar

Desenfundan el móvil y miran el Google maps...

Cuando visten de paisano no parecen gilipollas  
Que no abusan de la placa pa' tener gratis las copas  
Que no empolvan la nariz para ir a trabajar  
Que sólo en fin de año y en las fiestas de guardar.

¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿CÓMO SERÍA: DIFERENTE MEJOR O PEOR?  
¿CÓMO SERÍA UN MUNDO SIN POLICÍA?  
¿QUIÉN ME REPRIMIRÍA SI NO HUBIESE POLICÍA?

*Movimiento escénico. Sale Yarima y tiene un dúo físico con El Madero. O por llamarlo de otro modo: le da una paliza.*



Fotografía de David Ruiz

## 12- Operación Aristóteles

CARLA.— Bien, clarísimo. Nosotros ya tenemos claro en qué bando queremos estar. Ha llegado el momento de pasar del teatro a la acción. Nos hemos reunido aquí para hacer la octava obra de la compañía, nadie tiene que sospechar nada. Pasarán las cosas cotidianas que pasan en una producción de teatro. Nos reuniremos a ensayar, los vecinos se quejarán del ruido, haremos publicidad de la obra, pediremos subvenciones. Pero todo será mentira. La obra de teatro será nuestra tapadera. En paralelo estaremos trazando otro plan. El verdadero. Durante tres meses estudiaremos el plan, nos entrenaremos para llevarlo adelante y lo haremos de forma paralela a la creación del espectáculo. Necesitaremos dedicación absoluta.

MARGA.— Yo tengo clase lunes, miércoles y jueves.

FLO.— Yo los viernes

YARIMA.— Yo hasta el dieciséis de octubre estoy ensayando otra cosa desde las seis de la tarde.

CARLA.— Esto lo solucionamos después. (*Rafa reparte unas libretas.*) Aquí apuntaremos todo el necesario para el plan. Nada de utilizar teléfonos móviles ni ordenadores. Todos los materiales para llevar el plan adelante los facturaremos como elementos de escenografía y atrezzo. Marga: apunta. Serán necesarias: pistolas de silicona, cadenas, candados, un megáfono, gasolina, mecheros, pasamontañas, puntales, un bidón, cemento, una pancarta... y todo lo relacionado con la obra de teatro, pero como os digo, todo lo teatral será una gran mentira. ¿Rafi?

RAFA.— Gracias. «No es suficiente decir solo la verdad. Más conviene mostrar la causa de la falsedad». Aristóteles. Os suena Aristóteles, ¿verdad?

MARGA.— ¿Quién?

YARIMA.— Aristóteles.

MARGA.— Ehh... sí.

RAFA.— Bien, perfecto. Porque vamos a utilizar a Aristóteles como metáfora de este plan. Tendremos unidad de acción, y serán acciones muy concretas. Tendremos unidad de tiempo, el que podamos resistir. Tendremos unidad de espacio, el escenario (*Carla le mira raro.*)

MARGA.— ¿Pero nosotros no éramos más de Teatro Épico?

RAFA.— Tranquila, será épico. La base de nuestra operación será la mimesis, la imitación de la realidad. Todo lo que haremos será una enorme mentira pero, como en el teatro bien hecho, será verosímil.

FERRÁN.— ¿Como?

YARIMA.— Verosímil.

RAFA.— No cumpliremos las leyes, pero no haremos trampas. Desde la escena uno de nuestra operación asentaremos las bases de una conclusión oculta pero no tramposa. El juego de la verdad y la mentira estará presente en todo momento. No haremos un *Deus ex machina*.

MANU.— ¿Un qué?

RAFA.— Existirá un cambio de la ignorancia al conocimiento. El ignorante afirma, el sabio duda y reflexiona. Nuestra fábula no será simple, sino compleja. Con peripecia, «lance patético», agnición y reconocimiento del público con los personajes.

MARGA.— ¿Lance patético?

YARIMA.— ¿Y cuáles son los personajes?

RAFA.— Tú serás el personaje. Te llamaremos... Yarima Osuna.

CARLA.— Durante los tres meses que dure la producción haremos entrenamiento de técnicas de resistencia, estudiaremos el plan.

FLO.— ¿Y cuál es el plan?

CARLA.— Fundar nuestro propio grupo de acción directa.

MANU.— Buala.

CARLA.— Y montaremos una obra de teatro utilizando recursos típicos de la compañía. Que no nos delate el hecho de no tener nada.

MARGA.— ¿Y cómo será la obra?

CARLA.— Haremos lo de siempre: coreografías, coros, panfletos, guitarras, mucha pedagogía y emoción política.

MANU.— Yo volvería a meter el monólogo de García Oliver pero cambiando algunas palabras.

FLO.— Entonces, ¿la idea es fingir que hacemos teatro pero hacer un grupo de acción?

RAFA.— De acción directa.

CARLA.— Yarima y Marga desde producción se encargarán de comprar todos los materiales.

YARIMA.— ¿Y de dónde sacamos el dinero?

CARLA.— De las instituciones. El mismo sistema pagará nuestra revolución.

MARGA.— ¿Pero será un grupo armado?

RAFA.— (*Ad livitum*) No.

CARLA.— (*Ad livitum*) Sí.

RAFA.— Bueno... «la poesía es un arma cargada de futuro».

CARLA.— Durante los tres meses de producción estaremos dados de alta en el régimen de artistas y toreros, para no levantar sospechas.

FLO.— A mí me viene genial cotizar...

FERRÁN.— Pero si nos detienen, no podremos opositar...

MARGA.— Ah, ¿no?

FERRÁN.— No, porque...

*Barullo.*

CARLA.— Bien, reconduzcamos. ¿Rafi?

RAFA.— Ejem, empieza el primer y único acto de la función.

YARIMA.— ¿Pero Aristóteles no hablaba de tres actos?

CARLA.— Y también era un misógino, da igual, es una metáfora... Continúa Rafa..

RAFA.— No importará lo que hagamos ni lo que digamos. En cada una de las funciones que hagamos estaremos amparados por la libertad de expresión de una obra artística. Pero nuestra función no será solo teatral, será mucho más grande y universal. Será: militante.

FERRÁN.— Estáis locos.

RAFA.— «No hay un gran genio sin una mezcla de locura». Aristóteles. (*Carla toca «Bella Ciao» con la guitarra*) No faltan razones para hacer la revolución: el naufragio de la política, la arrogancia de los poderosos, la vulgaridad de los ricos, los cataclismos de la industria, la miseria galopante, la explotación sin complejos, el apocalipsis ecológico... No se nos priva de nada, ni siquiera de estar informados. Todas las razones están reunidas, pero no son las razones las que hacen las revoluciones, son los cuerpos, y los cuerpos están sobre el escenario<sup>8</sup>.

MANU.— ¿Habéis visto La casa de papel?

<sup>8</sup> Colectivo Invisible

CARLA.— Sí, pero no tiene nada a ver...

*Barullo.*

FERRÁN.— Una cosita... Avisad la próxima vez, porque puedo tocar yo la guitarra, no sé, digo yo, que soy el músico...

CARLA.— Lo que vamos a hacer es: liberar espacios, o sea, okupar; sabotear inmobiliarias, paralizar máquinas de las constructoras, siliconar las puertas de las sedes de los partidos políticos, organizar manifestaciones, hacer frente al fascismo, paralizar desahucios, hacer escraches a explotadores laborales y a especuladores inmobiliarios, asaltar grandes superficies comerciales, okupar teatros públicos de gestión privada... Incluso, si es necesario, quemaremos comisarías como en Minneapolis.

MANU.— ¡Ya ves, to guapo, a muerte, a fuego! ¡Yo miraré a ver si consigo los materiales...! ¡Pero a mí me molaría embidonarme en la puerta del ayuntamiento! Yo esto lo he visto hacer en Fraguas. ¡Metes la mano en un bidón con cemento, te enganchas con un candado y de ahí no hay quién te mueva!

RAFA.— ¡Un momento, un momento, un momento! ¿Pero qué decís de embidonarse?

CARLA.— Sí, Manu. No hace falta.

RAFA.— Claro, porque esto que estamos diciendo del grupo de acción... es una metáfora. Se trata de acción teatral, de acción dramática, de acción aristotélica. Cuando se acabe la obra, la obra se acaba. (*Mira a Carla*) ¿No?

*Silencio muy largo.*

CARLA.— (*Sorprendida*) No. La obra no acaba porque la obra no es el fin, sino una parte de un todo. Y ese todo es la lucha, ¿no?

*Otro silencio muy largo.*

RAFA.— Pero metafóricamente. Porque cuando se acabe la obra nos tendremos que ir a nuestras casas.

CARLA.— Rafa, tú no tienes ni casa, y no es una metáfora, es literal.

RAFA.— Yo atrincherarme en el ayuntamiento, hacer sabotajes y okupar espacios no era lo que había entendido cuando hablábamos de hacer un grupo de acción directa.

MARGA.— A ver, a mí me encanta la idea del grupo de acción pero yo, no sé, quiero decir... Habría que verlo. No sé, ¿eh? A ver, yo genial lo de okupar y tal, porque sí, porque claro, pero... ¿me entendéis? Quiero decir... ¿Se entiende? ¿Se entiende lo que quiero decir?

YARIMA.— Yo si la acción directa es teatral, por mí genial.

RAFA.— A ver, pero claro que es teatral.

CARLA.— ¿Pero cómo va a ser directa si es teatral?

MANU.— Y eso de que lo único que hace la revolución son los cuerpos y no las razones, ¿qué?

RAFA.— ¡Una metáfora!

FLO.— (*Levanta el brazo.*) ¿Puedo decir solo una cosa? Yo... yo... Eso de la acción directa, okupar espacios y «dadadá» ... ¿Por qué lo hacemos? ¿Iremos hasta las últimas consecuencias? Porque si no, al final puede quedar como que hacemos teatro militante pero acabamos haciendo teatro para público cultureta. Porque claro, yo he visto casos de obras que tienen mensajes súper reivindicativos, súper comprometidos, y «dadada» pero, al final, pasa lo de siempre. Al final el público burgués acaba yéndose a casa tranquilo porque ha visto una obra súper revolucionaria y nada más. Creo que tendríamos que ser honestos con lo que creamos y lo que hagamos, hacerlo de verdad. Si somos militantes, ser militantes de verdad. ¿Sabéis lo que quiero decir?

YARIMA.— ¿Pero tú lo harías?

FLO.— ¿El qué?

YARIMA.— Okupar un espacio, por ejemplo.

FLO.— ¿Yo? ¿Ahora mismo? No.

*Barullo.*

FERRÁN.— Pero a ver, si lo que queréis es hacer acción directa, ¿para qué queréis un músico? Que yo genial, ¿eh?

CARLA.— ¿Sabes esa frase que dice: «No hay revolución sin canción»? Pues por eso te queremos.

FERRÁN.— Jajaja, me encanta este proyecto.

RAFA.— Pero con las cosas que se dirán en las obras de teatro que haremos ya estaremos haciendo una okupación simbólica. Una okupación de la cultura...

MANU.— ¿Y no tenéis la sensación de mucha canción y poca revolución?

RAFA.— Ya, pero es que el teatro es lo que sabemos hacer, es nuestra herramienta de trabajo.

CARLA.— Ya, Rafa, pero siempre estamos ensayando la revolución pero nunca hacemos la revolución.

MANU.— Contad conmigo, yo lo que sea, si hay que okupar, se okupa.

MARGA.— A ver... si hay que okuparán, bien, pero lo único que tenemos en contra es que la okupación socialmente no está muy bien vista. ¿Me entendéis lo que quiero decir? Que se asocia a la delincuencia, aunque no sea verdad. ¿Me entendéis lo que quiero decir? No sé si me he explicado bien.

FERRÁN.— Perfectamente, que los medios de comunicación te meten el miedo de que te okuparan la casa cuando te vayas de vacaciones.

MANU.— Pero a ver, peña. ¿Nos dan miedo los okupas, y los desahucios no nos dan miedo? Eso es un poco arbitrario, ¿no?

YARIMA.— Es que ahí juegas con la legalidad y la ilegalidad. Okupar es ilegal y desahuciar, legal.

FLO.— Claro, porque okupar es lo que hacemos nosotros y desahuciar es lo que hacen ellos.

MARGA.— Una vez más, lucha de clases.

RAFA.— Pero desahuciar también tendría que ser ilegal porque va en contra de los derechos humanos.

CARLA.— Pero ellos se saltan las leyes y pasan por encima de los gobiernos. Son ingobernables.

RAFA.— Entonces nosotros también deberíamos de ser ingobernables.

*Carla y Rafa se abrazan. Se proyecta la definición: Ingobernable: Adjetivo. Aplicado a personas, cosas o situaciones, que no se pueden gobernar, guiar ni controlar.*

YARIMA.— El derecho a la vivienda digna es uno de los derechos humanos fundamentales.

CARLA.— Una constructora financia una obra de teatro que habla mal de las constructoras.

RAFA.— Un ayuntamiento financia una obra de teatro que propone destruir el ayuntamiento.

FLO.— ¡Exacto! Muy bien... Entonces, ¿quién asume la contradicción? ¿Nosotros que aceptamos dinero para hacer «nuestra revolución», o ellos que se ponen la medalla de la tolerancia?

FERRÁN.— Ponga un okupa en su mesa.

CARLA.— El Deutches Bank produjo una obra de Bertolt Brecht, La ópera de los tres centavos, de donde sale la famosa frase «¿Qué delito es robar un banco en comparación con fundar uno?»... o una cosa así.

MARGA.— ¿De verdad?

CARLA.— ¡Te lo juro! ¡¡¡Eso pasó!!!

FLO.— ¿Te estás comparando con Brecht?

RAFA.— ¡Flipada!

CARLA.— La historia ama las paradojas.

RAFA.— O la anécdota sobre Augusto Boal.

MANU.— ¿Otra vez con la anécdota de Augusto Boal?

MARGA.— Yo no me la sé.

*Los textos de Yarima y del Elenco se superponen como en las ocasiones anteriores. Rafa le cuenta la historia a Marga como en la escena de los tres cerditos.*

RAFA.— Pues resulta que Augusto Boal hizo una obra de teatro en un pueblo. Al acabar, todos estaban inflamados de pasión revolucionaria y le dijeron: «Augusto, nos ha flipado. Tenéis toda la razón. Cogemos todos vuestros fusiles que salen en la obra y cogemos todos nuestros fusiles y vamos a casa del patrón. Entre todos, entre vosotros y nosotros, le pegamos fuego a todo y acabamos con esta injusticia.»

YARIMA.— En este mismo momento están viendo a un elenco de teatro discutir sobre el sentido del arte en su contexto político y su capacidad transformadora. Pero este elenco no es de verdad un elenco de teatro, sino que se trata del elenco haciendo de «El Elenco».

RAFA.— «Pero, un momento.» dijo Augusto. «Nuestros fusiles son de madera. No podemos hacer esto». «Oh, no os preocupéis», contestó el hombre del pueblo. «Nosotros tenemos fusiles de más. Podéis utilizar los nuestros.» Pero, entonces, Augusto, cargado de remordimiento ante el complejo del farsante...

MANU.— ...ante el síndrome del impostor...

RAFA.— Dijo: «Es que nuestra función es hacer teatro, no ir a tomar fincas de patronos».

YARIMA.— Sea como sea, mientras ocurre esto, la burbuja inmobiliaria sigue hinchándose, los aviones repletos de turistas llega a Manises, la gente sigue siendo expulsada de sus casas. Blackstone incrementa el precio del alquiler de las familias de Benicalap, Divarian continúa especulando en el barrio del Cabanyal, la policía continúa reventando las cabezas de la multitud. Y entran más y más presos políticos en las cárceles españolas y las del mundo. La V21 sigue sepultando metros irrecuperables de huerta productiva, los jóvenes de Alsasua siguen en prisión, los casquetes polares se derriten, el Amazonas continúa en llamas y también Cataluña... y Haití... y Ecuador... y Kurdistán... y Chile...

RAFA.— Y la gente de la aldea respondió: «¿Qué queréis que sea nuestra sangre la que se derrame y no la vuestra?»

MARGA.— ¿Te estás comparando con Augusto Boal?

RAFA.— La historia ama las paradojas.

MANU.— ¡Flipado!

CARLA.— Desde un escenario elegante se lucha muy bien.

Yari y Carla (Yarima se integra, canturrean «Canción en Harapos»):

«Cuántos colores, cuántas facetas, tiene el pequeño burgués...»

FLO.— Al final lo único que hacemos es ensayar la revolución.

MANU.— Exacto, pero nunca hacemos la revolución.

YARIMA.— Ensayar está bien. Si no ensayas luego nunca te sale.

MANU.— Ensayar es de cobardes.

RAFA.— ¡Pues vete tú a la cárcel, valiente!

MARGA.— ¡Y apréndete bien el texto!

## INGOBERNABLES

---

*Ferrán toca. El elenco entero habla, gesticula, discute, ríe. La dialéctica se prolonga hasta el infinito. El diálogo va quedando en un segundo plano constante mientras construyen con las maderas un muro. Sacan escobas, cubos con engrudo y carteles. Con todo esto pegan los carteles en el muro. A medida que los carteles quedan conformados entre sí, puede leerse en la pared: «Juntos som ingovenables».*

*Ferrán sigue tocando hasta que se hace oscuro.*



Fotografía de David Ruiz



Fotografía de David Ruiz



*Antígona Bel*  
PIEZA EN UN ACTO  
SIETE ESCENAS

María Fernanda Gárbero



Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλά συμφιλεῖν ἔφρον  
 No nació para odiar, sino para amar.

*Antígona*

¿Cómo sobrevivir a un Estado de odio? Creo que, desde abril de 2016, esa es una pregunta que me persigue. Infelizmente, en nuestro tiempo, el odio plantea una manera rara de vivir, permitiendo la legalidad de los golpes y del horror. A contramano, hay los que prefieren apostar en el espanto, ese sentimiento tan fundamental para el encuentro ético. Es con esa gente que deseo seguir.

Antígona Bel es mi respuesta posible a esa pregunta que martilla mi cabeza desde hace algunos años. En 2020, más que martillar, la pregunta se volvió insoportable frente a los horrores que hemos visto en Brasil. En la pandemia del Covid-19, mientras innumerables familias y amigos lloraban a sus seres queridos, un presidente elegido democráticamente —con los votos del odio, de la mentira y del resentimiento— no se cansaba en su ejercicio cruel y amoral, en la práctica de hacer aún más grande el dolor colectivo, con sus declaraciones infames.

En un escenario pandémico en el que los encuentros presenciales no estaban permitidos y lo virtual se ha transformado en nuestro «nuevo normal» de realidad, Isabel revive el drama sofocliano de Antígona (442 a. C.). Sola en su búsqueda por el cuerpo desaparecido de su hermano, convoca hacia sí misma el deber familiar de los vivos con sus muertos insepultos. Los demás personajes son solo voces, a través de audios de *WhatsApp*, llamadas telefónicas, videoconferencias. Más que un teatro minimalista, esta pieza tiene pocos elementos y vive de lo que se hace en el vacío porque fue escrita y pensada en la soledad que hemos vivido hasta fines de 2021.

Ambientada en la Baixada Fluminense, región metropolitana de Río de Janeiro, Antígona Bel es un encuentro con personajes de la vida real, que, como Isabel, conocen en carne propia muchos abandonos y formas del odio. Creo que, como los nombres de las personas, que son intraducibles, también lo son los de las ciudades y regiones que cargan hace años con el peso de ese mismo nombre. Para mí, Baixada Fluminense es un ejemplo de esa intraducibilidad. A eso, en esta pieza ahora versionada en castellano, sumo la permanencia en portugués de las frases de Jair

Bolsonaro. Aun siendo posible traducir el espanto, quise que el horror nos hiciera recordar a su autor.

Siempre oí que «la Baixada es cruel, y los siniestros son de Bel» , justificado en el histórico de violencias de la ciudad de Belford Roxo. La ciudad aquí es y no es esa «Bel» ; es metonímicamente Nova Iguaçu, Queimados, Nilópolis, Duque de Caxias, São João de Meriti y todas las otras que integran la Baixada Fluminense, donde trabajo hace más de 10 años, y donde conocí a mi querido amigo Raimundo Nonato Gurgel Soares, muerto en 2020.

A la despedida que no tuvimos, al amigo que se fue en un tiempo sin abrazos, dedico este texto.

La autora

PERSONAJES

ISABEL

UN PASTOR

UN ASESOR

UN CONCEJAL

UNA PROFESORA

ALUMNOS 1, 2 Y 3

UNA MADRE

ESCENA 1

*Editorial en portugués del noticiero nocturno Jornal Nacional, día 09 de agosto de 2020.*

*Sala de estar de una casa, sentada frente a un televisor antiguo, ambiente simple, sillón con cubrecama amarillento por el tiempo, flores de plástico, luces blancas, estantería sencilla, ventana de aluminio abierta, perros ladrando al fondo, mezcla de voces, autos con sonido de publicidad.*

*En el centro del escenario, una luz tenue sobre Bel.*

BEL.— 100.000 muertos. Dale que te creo... es mucho más, mucho más... mi hermano está ahí, pero él es un nadie, un gil, un negro de mierda de la Baixada que tuvo covid porque salió de joda con sus amigos pobres y negros... Él está ahí, pero a quién le importa un joven jodido, un chico de entregas, que se jodió llevando comidas ricas en una moto pagada en 84 cuotas para ricos de la zona sur carioca. Y ni decir si tardaba o si la llevaba fría o revolcada, era maldecir al muchacho del aplicativo, «ese tonto que no sirve para nada, repartiendo comida y ahora solo sirve para motoboy. ¿Eso es profesión?» ¿No es así que se suele decir?

Hola. *(Imita una voz de mujer con maneras arrogantes)* ¿Sushizak? ¡Mira, hace 30 minutos que hice mi pedido y hasta ahora nada del imbécil del entregador! ¡Me estoy muriendo de hambre! ¿Dónde se metió ese estúpido? ¡Apenas llegue, lo voy a matar!

Usted, señora, *(imita una voz apaciguadora)* quédese tranquila que pronto lo arreglaremos todo. Con la tormenta, nuestros colaboradores están retrasados. El tráfico está terrible y uno de ellos tuvo un accidente hace poco. Voy a averiguar los pedidos y apurar el suyo. Le pido perdón por la molestia, y de cortesía por su amable espera le enviaremos un postre riquísimo.

¡Que se jodan, me tienen podrida! *(Grita y se larga a llorar)* No tengo nada que ver con eso. ¡Quiero los sushis ahora mismo! Me estoy cagando de hambre, ¿entendiste? Ca-gan-do.

Hola, buenas noches. *(Imita una voz de tensión)* ¿Hablo con los familiares de Renato dos Santos? Es del hospital y les informo que

el paciente falleció. Sin embargo, como la causa mortis es el covid, no es posible liberar el cuerpo inmediatamente. Los protocolos de seguridad no permiten que los familiares ingresen en el hospital y el personal de salud tampoco consigue dar cuenta todos los muertos. El cuerpo se quedará en la morgue hasta que lo liberen para el tanatorio.

Seria, todavía en el centro del escenario.

El primero de julio de 2020, mi hermano y seis compañeros suyos más comandaron las protestas de los trabajadores por aplicativo, en contra de los abusos de las empresas en la pandemia. Renato tenía 25 años, una hija chiquita, una hermana, una madre, un hermano en la cárcel, y muchos sueños que jamás han cruzado la ruta Presidente Dutra. Dos días después de las manifestaciones, él tuvo un accidente en el túnel de la Covanca, en Jacarepaguá, corriendo para llevar una hamburguesa artesanal, algunos sushis, un plato de nombre raro como todas las comidas que nunca pudo probar en su vida. No me quejo de eso, tampoco él se quejaba. La mamá nos cuidó para no dejar que la queja nos amargara, como a la mayoría de las empleadas domésticas abandonadas por sus maridos, que buscan trabajo en casas de familia en las zonas ricas de Rio de Janeiro. Todo eso para poner una comida con nombre simple y algo de proteína en la mesa de 3 hijos que ni Siqueira llevan el nombre de familia de su padre. Santos: el apellido más democrático, al final, la pregunta «¿Quién es tu padre?» no tiene sentido entre nosotros. Dona Conceição, mi mamá, siempre dijo que el estudio nos iba a dar un destino diferente del suyo. Yo soy la única que ingresó en una universidad pública. Mis hermanos no han terminado la secundaria. A pan y cebolla, teníamos a los vecinos, a los hermanos de la iglesia y a nosotros mismos.

Me cago de risa cuando veo a los ricos en las telenovelas decir que pobre es solidario. Imagínate si no lo fuéramos... con el tiempo, en mi casa, aprendimos a ser pobres y evangelistas, lo que ha sanado muchas heridas, como la soledad de la miseria. Casi nos quedamos sin comer, casi nos morimos de gripe, casi que mi hermano mayor perdió un pie. Casi. Todo casi, salvados por un hermano de la iglesia que hacía por nosotros lo que los ricos de la tele llaman derechos del ciudadano.

Cuando hubo la manifestación, el pastor Wallace le mandó un audio a mi hermano diciendo que todo aquello que Renato estaba haciendo era obra de la ganancia y de la ambición. Mi hermano se enojó mucho. Dijo a la mamá que el pastor estaba jugando sucio, haciéndose el buenito porque su mujer tenía una tienda de mala muerte de comida para llevar, y seguro que la manifestación les vendría muy mal. La mamá solo sabía llorar. Después de 20 años laburando para la misma familia, durmiendo y despertándose en la misma habitación chiquita de los fondos, hacía más de 3 meses que no iba a trabajar. La señora tenía miedo de que le llevara el virus y le pareció mejor dejar a la empleada con su sueldo, pero bastante lejos de su casa.

La mamá se desesperó cuando el pastor le dijo en su audio siniestro la palabra «ganancia». Para ella, eso era la llaga de nuestra familia, lo que llevó a su otro hijo a la cárcel por tráfico de cocaína, algo que el pastor nunca nos dejó olvidar, señalándonos con una «x» enorme a cada uno de nosotros.

Sin dejar de llorar un solo segundo, el día del accidente, ella le dio un beso en la frente a Renato, como siempre solía hacer, y le pidió que dejara la protesta. Dijo aún que querer demasiado no está bien, que eso nos traería un castigo y que el pecado de la ganancia era una tentación del demonio... sobre la mujer del pastor, no dijo nada. Para mi mamá, los empresarios no tienen ganancia... ellos crean oportunidades para testar la fe y la honestidad de sus empleados, casi como Dios, repitiendo las mismas cosas que dice el pastor Wallace en los cultos sobre «resignación y crecimiento personal».

Cuando nos llegó la noticia del accidente, ella llamó al pastor y, gracias a sus contactos, logramos el teléfono de una enfermera del hospital. Doña Vanda, prima de una hermana de la iglesia, que vive en Río, pero suele venir a cada tanto a los cultos en la Baixada. Desconozco si por suerte o castigo menor, ella nos ayudó en lo que pudo. Renato no estaba tan grave. Tenía un hueso roto en la pierna y solo estaba esperando su vez para hacer una cirugía simple, por lo que nos dijeron.

Lo que pasa es que el pobre nunca espera. El tiempo para los pobres no atrasa, no tarda. Es así. La única cosa que jamás se atrasa es la muerte. Un día, de pronto, le fuimos a llevar una empanada de pollo y el enfermero de turno nos dijo que lo trasladaron y que

las visitas estaban prohibidas. La mamá se volvió loca, llamó al pastor, a Dona Vanda, pero nadie le contestó. Renato había contraído COVID.

*Silencio. Comienza el funk Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel.*

### ESCENA 2

*Escenario inicial. La misma sala. Anda de un lado al otro, buscando la señal de internet, con un celular en la mano.*

BEL.— Un momento, profesora, lo voy a intentar de nuevo... mi conexión está malísima. (Anda hacia la ventana y llama a la vecina) Marcia, ¿me puedes ayudar? Mi internet está fatal y tengo que entrar en clase... ¿puedo hacerlo en tu casa? (Vuelve a la clase) Perdón, profesora, volví, pero no puedo poner la cámara.

*La profesora habla de tragedia griega. Su voz inicialmente será reproducida por aplicativos de inteligencia artificial. En una pantalla se presenta la batalla de los siete contra Tebas. Las imágenes se refieren a protestas históricas, haciendo alusión a la guerra fratricida. La profesora, todavía con voz mecánica, habla de Antígona. Imágenes de la caída del muro de Berlín. La conexión vuelve a caer, la profesora interrumpe la explicación y pregunta por Isabel, ahora con voz humana. En la misma pantalla, aparecen algunos alumnos y ella en un aula virtual.*

PROFESORA.— ¿Isabel... ella salió?

ALUMNO 1.— Un momento, profe, la vamos a llamar en el grupo de la clase...

ALUMNA 2.— Profe, le mandé un mensaje privado, pero no llegó...

ALUMNO 1.— Profe, no lo tomes a mal, pero lo que pasa es que Bel está con muchos problemas en casa... su hermano desapareció.

PROFESORA.— ¿Qué pasó? ¿Lo llevaron?

ALUMNA 3.— No, profe... es que tuvo COVID y se murió, pero nadie encuentra su cuerpo, y ella está sola en su búsqueda.

ALUMNO 1.— Ni sé cómo vino hoy a clase...

ALUMNA 2.– Respondió... se le había caído la conexión, pero ya está todo bien... parece que consiguió otro celular... Profe, ella me pidió que te dijera que ingresará en clase como Marcia dos Santos...

ISABEL.– Hola, profesora, disculpa... pero después de las tormentas del mes pasado, la internet está horrible, y ni Siqueira podemos llamar a la empresa porque acá esas cosas son de otra manera...

PROFESORA.– Isabel, si no puedes estar hoy en clase, no pasa nada. ¿Marcia es tu hermana?

ISABEL.– No, profesora, me gustaría quedarme... es un respiro ante todo lo que está pasando en mi casa. Marcia es mi vecina, ¿por?

PROFESORA.– No, nada... por el apellido... es el tuyo.

ISABEL.– No, no... es igual. Nada más.

ALUMNO 1.– Mira, Bel, hablamos con la profe sobre lo de tu hermano... (La profesora interrumpe al alumno y habla con Isabel)

PROFESORA.– Isabel, no quiero ser invasiva, pero ¿qué le ha pasado a tu hermano?

ISABEL.– Ah, profesora... no sé ni por dónde empezar...

PROFESORA.– Si no quieres hablar, todo bien... aún más con el tema que estamos viendo hoy en clase.

ISABEL.– ojalá fuera así, profesora... Antígona es rica, princesa, hija de reyes... yo soy la Bel de la Baixada... (*Riéndose desconcertada*) Ella se puso las pilas, rompió todo y sepultó a su hermano... yo no sé ni por dónde empezar a buscar al mío... en el hospital, no nos dejan entrar, solo con permiso de gente grande... lo intentamos con una enfermera de la iglesia, pero ella tampoco puede ayudar...

PROFESORA.– Isabel, esto es un derecho ciudadano, un derecho de familia, nadie se lo puede negar. El reconocimiento de los cuerpos... la sepultura... llorar a nuestros seres queridos... es deber del Estado garantizarlo.

ALUMNA 3.– ¿Estado, profe? Aquí no somos ni ciudadanos ni tenemos Estado... (*Ríe nerviosa*) Solo en las elecciones se acuerdan de nosotros... o nos tenemos que arreglar con gente conocida o pasa lo que está pasando... indignancia, abandono.

ALUMNA 2.– ¿Bel, y el pastor, no te dijo nada si habló con aquel concejal de Río?

PROFESORA.– ¿Pero qué me están diciendo? ¡Pará! No es pastor evangelista ni concejal ni nada de eso. Nadie te está haciendo un favor...

reconocer el cuerpo de tu hermano es algo que el Estado te tiene que garantizar, es deber, lo vuelvo a decir.

ISABEL.— Sí, profe, tienes razón, pero acá no es así... y ya se lo pedí al pastor.

PROFESORA.— Mira, Isabel, las cosas no se arreglan así... insisto que estamos hablando de un deber del Estado... si quieren, sigan con el tema después de mi clase, pero ahora tengo que seguir con la tragedia.

*La conexión vuelve a caer. La voz de la profesora vuelve a ser robotizada y empieza la explicación sobre Diké y Thémis, las leyes humanas y las leyes eternas. En la pantalla, la clase va bajando su volumen y las imágenes se apagan. Oscuridad completa. Sonidos de ametralladoras y la voz del presidente de la república en portugués repite las frases «quer que eu faça o quê? Não sou coveiro», seguida de otra en la que se escucha por largos segundos la palabra «quadrúpede».*

*En el escenario, luces de sirenas dan vueltas mezcladas con luces de clubs nocturnos. Una sirena se dispara y todo se vuelve oscuro. En la pantalla, se proyecta el número 100.000, que avanza despacio hasta 100.050. Los números avanzan acelerados hasta 150.000.*

### ESCENA 3

*Luz tenue sobre Isabel, que está rodeada de cajas de cartón, algunas ya montadas, otras no. Llevando una túnica blanca, completamente diferente del traje anterior, ella arma un ataúd con las cajas deshechas. Mientras tanto, se escuchan audios de WhatsApp.*

AUDIO 1.— (*Voz de mujer joven*) Buenos días, pastor. Soy Isabel, hija de la Conceição dos Santos, hermana de la iglesia. Perdón por el mensaje, lo que pasa es que estamos muy afligidas... mi madre llora día y noche, yo voy todos los días al hospital, pero nada... ¿Usted pudo hablar con aquel concejal de Río? Lo único que necesitamos es el cuerpo de Renato para sepultarlo correctamente, como debe ser... y

yo no sé más a quién recurrir... le pido perdón, sinceramente. Un buen día para usted y su familia.

AUDIO 2.– (*Voz de hombre*) Buenas tardes, Isabel. Hace tiempo que no te veo en nuestra iglesia... tienes que volver. Desde que ingresaste en la universidad, te olvidaste de nosotros... ten cuidado, ojo con el enemigo... Mira, haré lo posible y lo imposible, cuenta conmigo. Tu madre es una hermana querida, no las dejaremos solas. ¡Que el señor te bendiga!

AUDIO 3.– (*La misma voz de hombre*) Hola, Siqueira, buenas tarde, habla el pastor Wallace. ¿Todo bien, hermano? Siqueira, necesito tu ayuda. Una hermana de mi iglesia perdió un hijo y está buscando el cuerpo del muchacho para la sepultura, pero no le permiten hacer el reconocimiento porque la causa es covid. La hermana es una persona buena, trabajadora, pero su hija hace facultad y me está enviando un par de mensajes sin parar, yendo a la puerta del hospital todos los días... va a ser un lío. Te pido que me ayudes con el doctor... a ver si él nos da una mano con ese trámite... recuérdale nuestra comunidad. Las elecciones van a llegar y él sabe que puede contar con nosotros para diputado. La paz del señor, hermano.

AUDIO 4.– (*Voz de hombre*) Doctor, me llamó el pastor Wallace, de la Baixada, para pedirle una ayuda. Todavía no le contesté porque no sé qué puedo decirle. Un tipo de su comunidad murió de covid y la familia quiere el cuerpo para sepultarlo... cosa de gente pobre, doctor, pero el pastor tiene mucha influencia en la zona, la solicitud es suya. ¿Qué hago?

AUDIO 5.– (*Voz de hombre*) A la mierda, Siqueira, sos un tarado... decirle que se vaya a la concha de su madre... que estoy inventando la mierda esa de la vacuna, que tengo covid, que me fui a la puta que lo parió... hacé lo tuyo... (en português) eu não sou coveiro!

AUDIO 6.– (*Voz de hombre. Asesor del concejal*) Dale, doctor, lo sé... pero Wallace es una garantía para las elecciones de 22... a lo mejor, le cree por ahora, pero será una deuda para después... usted es quien manda...

AUDIO 7.– (*Concejal*) Jodete, Siqueira... ¿qué tienen?, ¿100 fieles?, ¿200? Eso lo conseguimos acá a la vuelta... me chupa un huevo... liberar cuerpo de gil... ya te lo dije (en portugués) eu não sou coveiro, Siqueira, hacé lo tuyo. Y ahora voy a apagar esta mierda de celular porque ya me cagaste la noche... hacé lo tuyo que es para eso que cobrás todos los meses...

Audio 8.- (*Voz de hombre joven*) Bel, hable con la profe... ella está preocupada contigo... dijo que no te va a suspender por falta, pero que está preocupada en serio. Ella y nosotros... ojo con el concejal... ese tipo es un miliciano.

Audio 9.- (*Voz de Isabel*) Hola, amigo. Tranquilo, lo está cuidando el pastor Wallace. Yo nunca ni hablé con ese César. Sobre las clases, no sé... ni sé que decirle... estoy en eso y sin cabeza para otras cosas. Mañana veo si puedo entrar on-line. Si no, dile que estoy con el tema de mi hermano, ¿dale? Beso.

Audio 10.- (*Voz de hombre joven*) Tranquila, Bel... pero si ella vuelve a hablar de su novela romántica con el Estado, la voy a invitar a ver nuestro estado aquí (*Rúe*) Beso.

### ESCENA 4

*Escenario iluminado. Isabel agarra una de las cajas de cartón y simula una escribanía. En la pantalla, se proyecta una serie de imágenes de fosas comunes abiertas para sepultar a los muertos por el covid. La profesora, con voz de inteligencia artificial, habla de la disputa sobre el cadáver de Edipo, en la pieza Edipo en Colón. Cesan las imágenes. Se proyecta un aula virtual y la solicitud de Isabel para acceder al ambiente on-line. La profesora habla con su propia voz.*

PROFESORA.— Isabel, me alegro de que hayas venido. ¿Todo bien?

ISABEL.— Buenos días, profesora. Perdón por faltar a las clases... bueno, está todo igual, por eso no pude venir la semana pasada.

PROFESORA.— ¿Todavía no encontraron el cuerpo?

ISABEL.— No, profesora... estuve todos los días yendo al hospital, pero nada... todo lleno de gente, un montón de gente contaminada... una tristeza... estoy esperando a ver lo que me dice el pastor. Es amigo de un concejal de Río y le pedí que nos ayudara, pero aún no me dijo nada.

PROFESORA.— Isabel, ¿sabías que en la universidad hay una oficina de estudiantes de abogacía? Creo que ellos te pueden ayudar... en la página web de la universidad debe haber algo. Sobre el pastor y su amigo, sabes lo que pienso.

ALUMNA 2.— Bel, ¿y si armáramos una protesta frente al hospital? O en frente de un canal de televisión, de la cámara de los diputados, ¿qué te parece?

ALUMNO 1.— Dale, Bel, ¡vamos! Conozco a un tipo que hace unas pancartas y unos carteles espectaculares, seguro que nos va a ayudar...

ISABEL.— No sé... no me parece una buena idea... ¿Y si se enojan con nosotros y desaparecen para siempre con el cuerpo de Renato? Ir a la tele me parece que está bien, pues nos van a ver y eso nos protege, pero a meterme con políticos, yo no me animo...

PROFESORA.— No es así, Isabel. Es un derecho ciudadano. Acuérdate.

ISABEL.— Gracias, profe, pero voy a ver lo que me dice el pastor. Y disculpa por perturbar su clase... no leí la pieza, llego atrasada y me pongo a hablar de mis problemas...

*La voz de la profesora vuelve a la reproducción por inteligencia artificial... en el escenario, las luces disminuyen e Isabel deshace el escenario de la clase. Mientras tanto, la voz artificial reproduce un fragmento de la tragedia Edipo en Colón.*

Ahora camino hacia el fin de la vida,  
rumbo al Hades. Que tú, dilecto extranjero,  
esta tierra y tus siervos sean felices.  
Y muerto, acuérdate de mí, siempre  
Con buena conducta y buena fortuna.<sup>1</sup>

*Isabel se pone nuevamente la túnica blanca y vuelve a armar el ataúd. Reproducción de audios de WhatsApp.*

AUDIO 11.— (*Isabel*) Buenas noches, pastor. Perdón por el mensaje de audio nuevamente, pero me gustaría saber si usted tiene alguna noticia sobre el cuerpo de Renato... mi madre volvió a su trabajo y yo estoy sola con el tema. Con unos amigos de la facultad, pensamos en ir a un canal de televisión a ver si nos escuchan... la verdad es que estoy desesperada. Le agradezco por su atención y le pido disculpas por las molestias. ¡Que tenga una noche de paz con su familia!

AUDIO 12.— (*Pastor Wallace*) Siqueira, buenas noches, habla el pastor Wallace. Siqueira, ¿el doctor tiene algo para mí sobre el cuerpo del muchacho? La chica está desesperada y yo no tengo nada que hacer...

---

<sup>1</sup> Traducción propia, realizada a partir del original en griego disponible en la web [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)

me dijo que quiere ir a la televisión, está loca... Por favor, Siqueira, ayúdeme con esto.

AUDIO 13.– (*Ayedor del concejal. Ahora con el acento de su patrón*) Pastor Wallace, ¿cómo andás?, perdóname, querido. El doctor está de viaje... le mandé un mensaje y él me pidió que cuidara del tema. Ayer, hablé con un concejal que está más enterado de las cosas de la pandemia, pero todavía no me contestó... sabés que pasa, pastor... esta enfermedad nos está volviendo locos... acá están todos enloquecidos, no se habla ni se trabaja en otra cosa... ore por nosotros... la cosa se puso fea... si seguimos así, el doctor va a tener un ataque al corazón... apenas sepa algo nuevo te lo hago saber. Te llamo, ni te mando mensaje. Abrazo, pastor, y saludos a la familia.

AUDIO 14.– (*Pastor Wallace*) Isabel, recién hablo con Siqueira, mano derecha del doctor... te confieso que me dio lástima... el hombre está haciendo todo lo que puede para ayudarles... quédate tranquila y pongamos en las manos de Dios que todo muy pronto se va a solucionar. Mañana te espero en nuestra casa de Dios, me gustaría verte. Ah, olvidate de la televisión, te lo pido por favor. Ojo con el enemigo, ya te lo dije. ¡Alabado sea el señor, buenas noches!

AUDIO 15.– (*Isabel*). Muchas gracias, pastor. A ver si mañana puedo ir a la iglesia. Tengo clase, pero igual lo intentaré. Buenas noches.

AUDIO 16.– (*Pastor Wallace*) Lo entiendo, Siqueira. La muchacha quiere ir a la televisión, te lo estoy diciendo... espero tu contacto, y acuérdate que siempre puedes contar conmigo para lo que sea. Abrazo

AUDIO 17.– (*Siqueira*) Doctor, no sé más que hacer... me llamó el pastor para saber sobre el cuerpo del individuo, dije unas tonterías, no sé si me habrá creído... lo que está mal es que la chica, la hermana del muerto, quiere ir a la televisión... mira, doctor, ¿no se puede hacer un llamado al hospital y decirles que arreglen algo? Me parece bueno para su imagen...

AUDIO 18.– (*Concejal*) La cocha de la lora, Siqueira... dejá de joderme. Lo bueno para mí es quedarme afuera de eso... vos sabés lo que piensa el partido, boludo... si yo me meto en ese lío y me ponen como cazador de difunto, me van a matar... me echan del partido y a la bosta 2022... decile que vas al hospital, o mejor, que fuiste y te trataron para la mierda, que la salud en Brasil es una basura, que los zurdos estafaron al país... hacé lo tuyo y no me rompás más las pelotas con ese tema... pará, pará... dejá que lo hago yo... pásame el número del

pelotudo ese de Wallace que yo mismo lo voy a llamar... te pusiste re contra maricón con este tipo... sos puto ahora? ¿Estás cogiendo al pastor? (riéndose)... no me había enterado de que te gustaba la pija...

## ESCENA 5

*Dos títeres bajan al escenario, uno de espaldas hacia el otro, sosteniendo un teléfono gigante de espuma roja, desproporcional en relación con los muñecos.*

CONCEJAL.— ¿Pastor Wallace? Buenas noches, querido, ¿cómo andás? Habla César Capece.

PASTOR WALLACE.— Doctor, que honor hablar con usted.

CONCEJAL.— Escúchame, pastor, voy a ser breve porque las cosas acá están muy complicadas... estamos laburando 24 horas por día. Siquieira me habló de lo del muchacho... uy, que triste historia, por Dios... bueno, lo que te puedo asegurar es que él está cuidando del tema... y si no avanzamos, es porque no nos dejan... nos quieren hacer daño.

PASTOR WALLACE.— entiendo lo que usted me dice, hay que tener paciencia... Dios tiene sus misterios. Yo me metí en esa historia porque la madre del muchacho, Conceição, es una hermana muy devota de nuestra iglesia y con muy respetada en la comunidad, una buena persona para ayudarle en la campaña para diputado, pero su hija es testaruda... hace facultad... el hijo que se murió andaba metido en protestas, y el otro está en la cárcel por tráfico... pobre hermana. Lo que pasa es que la familia está buscando el cuerpo para sepultarlo, y lo que me preocupa es que la chica ahora quiere ir a la televisión...

CONCEJAL.— una mocosa, con perdón de la palabra... usted sabe que no tengo pelos en la lengua... mira, pastor, lo que pasa es que Siquieira lo está intentando, pero usted sabe cómo es la salud pública en Brasil... un asco. Están reteniendo a la gente, llenando el hospital de gente sana para hacer publicidad en contra del gobierno... terroristas, subversivos, ¡fake news! El domingo voy personalmente con un grupo de apoyadores a filmar todo lo que está pasando... vamos a llegar de sorpresa y mostrar que esos zurdos de mierda están armando lío... y te lo digo en serio, si la chica esa va a la tele, nos van a matar en los periódicos... te pido por favor que la hagas razonar. Quédate

tranquilo que Siqueira está cuidando de todo muy de cerca, como si fuera gente de mi propia familia.

PASTOR WALLACE.— Usted quédese tranquilo, doctor, que yo hablaré con la madre de la chica... esa muchachada joven es muy inconsequente, y la tentación trabaja día y noche en su cabeza. Eso lo arreglo yo, y gracias por llamarme. Una consulta, doctor, ¿a usted le gusta la comida italiana?

CONCEJAL.— ¿A mí? Claro que sí... la familia de mi mujer es toda tana, allá del norte de Italia, un lugar hermoso. ¿Por?

PASTOR WALLACE.— es que mi mujer tiene una cadena sencilla de restaurantes aquí en la Baixada y hace unas pizzas exquisitas...cuando el gobernador vino a la comunidad dijo que las pizzas que hace Suelen son mejores que las que comió allá en el extranjero... le voy a mandar unas especiales, con bordes de queso cheddar, todo de primera calidad...

CONCEJAL.— Gracias, pastor, mandalas a la oficina... hablaré con Siqueira. Te agradezco por la pizza y pido que reces por nosotros. Abrazo (corta)

PASTOR WALLACE.— *(Sin darse cuenta de que el concejal cortó la llamada)* No, doctor, por favor, como mandarlas a la oficina... yo mismo se las llevaré a su casa... se las levo calientitas, directamente de la Baixada, insisto, es un honor... ¿Me podría dar su dirección? Hola... ¿hola? ¿Qué pasa, se cortó?

## ESCENA 6

*Uno de los títeres permanece en el escenario. En la pantalla, surgen imágenes de los años 80 de las Madres de Plaza de Mayo. El títere está frente a la pantalla como si hablara por teléfono con ella.*

PASTOR WALLACE.— Hermana Conceição, buenas noches, habla el pastor Wallace. Hermana, recién me llama personalmente el doctor César Capece. Él y todo su equipo están cuidando de lo de tu hijo como si fuera un familiar suyo. Quédate tranquila que todo se va a solucionar, pero necesito tu ayuda... hablé con Isabel y ella me dijo que quiere ir a la televisión... Conceição, tú sabes que esa gente es mala... van a llenarle la cabeza de cosas malas... habla con ella, te lo pido por

favor. Renato ya se había perdido... si ella va por el mismo camino te van a hacer sufrir más de lo que ya sufriste. Hagamos oraciones por Isabel, para ahuyentar esos demonios... mañana llévala al culto, y dile que espere, que hay gente grande cuidando de ustedes. La paz del Señor, hermana.

El títere sale del escenario. Isabel retorna, sentada en el mismo sillón del inicio. Mientras lee Edipo en Colón, atiende al llamado de su madre. La voz de Conceição alternará con la voz del pastor.

MADRE.- *(Voz de mujer)* Hija, Bel...

HIJA.- Hola, mamá, ¿qué pasó?

MADRE.- *(Voz de mujer)* Mira, Bel, déjate de tonterías y no seas más inoportuna con el pastor Wallace... me llamó ahora muy preocupado contigo. ¿Qué le dijiste, Isabel? Por Dios, hija, no te vayas a meter en líos como tus hermanos.

HIJA.- Cálmate, mamá, ¿qué pasó? Yo no hice nada, solo le pedí que nos ayudara con aquel concejal de Río conocido suyo... ¿Qué te dijo, mamá?

MADRE.- *(Voz de mujer)* Me dijo, Isabel, que quieres ir a la televisión a hacer lío, como tu hermano en aquellas protestas. Seguro que son tus colegas de facultad los que te están metiendo esas malas ideas en la cabeza...

ISABEL.- mamá, te mintió... te mintió... yo lo llamé, o mejor, le mandé mensajes respetuosos, pidiendo miles de disculpas sin necesidad... le dije que estuve pensando en ir a la televisión a ver si nos podrían ayudar. Mamá, nadie nos está haciendo un favor, y Renato tampoco estaba equivocado en sus protestas, por favor, no pienses así. Ahora que mi hermano está muerto, ¿van a querer ensuciar su memoria? ¿Vas a dejar que le hagan eso, mamá?

MADRE.- *(Voz de mujer)* Para, Isabel, mira cómo me estás hablando. ¿Dónde aprendiste a hablar así? ¡Pide disculpas!

ISABEL.- Perdón, mamá, se me fue de las manos, pero no es justo lo que nos está pasando. Esta historia no encaja, nos están mintiendo. Tú siempre defendiste lo que era justo y nunca la mentira.

CONCEIÇÃO.- *(Voz del pastor)* Escucha bien, Isabel, el pastor es un hombre muy correcto, él no miente, hija... todo eso me está causando un dolor enorme... ¿Te parece poco tener un hijo en la cárcel y otro sin

vida? Y Renato, hay que reconocer que él estaba metido en protestas sí... se había metido y tú lo sabes. Por Dios, mi hija, te pido que dejes de hacerme sufrir. Mañana voy a casa y te voy a llevar al culto para que pidas perdón al pastor... qué idea, Isabel! El hombre tiene quehaceres, Bel... quédate tranquila que no es con griterío y protestas como se arreglan las cosas. Ahora, anda a dormir que ya es tarde, y no te olvides de las oraciones. Yo las haré desde aquí también. (Con voz de mujer) Mañana hablamos con calma. Ahora tengo que cortar que justo llega la señora con los nenes y los tengo que hacer dormir. Buenas noches, mi hija.

HIJA.— Está bien, mamá. Hasta mañana... y descansa. Ya es tarde para andar laburando. Te quiero mucho.

## ESCENA 7

*Isabel abre el sillón que se transforma en una cama. Con cuidado, arregla las sábanas, la almohada, y se pone de rodillas para hacer su oración. Iluminación tenue. Mientras reza, se escuchan tambores. El sonido que llega al escenario es el de la música «A carne» . La oración de Isabel son los fragmentos del canto V del poema «Navio Negroiro» , de Castro Alves, en portugués.*

### Plegaria de Isabel

Senhor Deus dos desgraçados!  
 Dizei-me vós, Senhor Deus!  
 Se é loucura... se é verdade  
 Tanto horror perante os céus?!  
 (..)  
 Astros! noites! tempestades!  
 Rolai das imensidades!  
 Varrei os mares, tufão!  
 Quem são estes desgraçados  
 Que não encontram em vós  
 Mais que o rir calmo da turba  
 Que excita a fúria do algoz?  
 (..)  
 Dizei-me vós, Senhor Deus,  
 Se eu deliro... ou se é verdade

Tanto horror perante os céus?!...  
 Ó mar, por que não apagas  
 Co'a esponja de tuas vagas  
 Do teu manto este borrão?

*Isabel se duerme. El escenario sigue con la iluminación baja hasta que las luces se apagan por completo. En la pantalla, surgen distintas imágenes, sin sonido, sobre la cobertura periodística de la pandemia en Brasil. La imagen final es la de las familias testimoniando en la comisión parlamentaria de investigación sobre el Covid, en el Senado Federal. Mientras tanto, se escuchan audios de WhatsApp.*

AUDIO 20.– (Concejal) Siqueira, César. Che, escuchame... que rata son esos pobres de mierda... a la puta que los parió... llamé al pelotudo de Wallace y podés creer que el pedazo de sorete me quiere enviar unas pizzas... (suelta una carcajada). Ya comiste su rico bordito de cheddar? Mira, tuve una idea brillante para poner un punto final en esta historia... llamé al Severo, de la morgue municipal, y decile que te arregle un cuerpo cualquiera... poné al gil adentro de una bolsa negra, lacrala bien y ya está... es covid, che... ellos no van a poder abrir la bolsa. Listo el pollo!

AUDIO 21.– (Pastor Wallace) Hermana Conceição, todo listo. El cuerpo de Renato ya fue localizado, ahora solo falta autorizar el entierro... por lo que me dijo el señor Siqueira, asesor del doctor César, no se puede ver el cuerpo porque el virus todavía está ahí... si abren la bolsa, se van a contaminar... por Dios, Conceição, no hagas eso. Y hay otra cosa que te tengo que decir, por lo que me dijo el señor Siqueira también, los cementerios están muy llenos, hay cuerpos por todas partes, entonces, es posible que lo entierren junto a los otros muertos por el virus. Lamento mucho todo eso, hermana, pero este virus vino para poner a prueba nuestra fe y nuestra resignación. Que la paz del Señor esté contigo y vamos a orar para que Isabel deje esa vida mundana. Domingo las espero en la iglesia.

AUDIO 22.– (Pastor Wallace) Hermana, lo pensé mejor y no me parece bien que vayas sola. Voy contigo. Dime un horario adecuado que yo me preparo aquí en la iglesia para recogerte. Listo, Conceição, ya está. Vamos juntos que no pasa nada. ¡Dios es quien manda!

## ANTÍGONA DEL

---

*En silencio y en la oscuridad, Isabel deshace la cama y sale del escenario.*

*Nuevamente, suena el funk «Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel.»*

*Cae el telón*

각각각각

# CRÓNICA



## CRÓNICA

*25 años de Acotaciones*, Fernando Doménech  
*¿Clásicos en crisis o guerra a los clásicos? Entrevista con Eduardo Vasco, director de escena*, por ESTHER FERNÁNDEZ  
*X Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos RESAD. Vulnerabilidades y ética en los procesos. Maestras vivas III*, ANGELINA MRAKIC

## Libros

Fernández, José Ramón (2022). *50 años del centro de documentación teatral*. CDAEM, por IGANCIO GARCÍA MAY

Gutiérrez Álvarez, Ruth (2019) *El teatro transgresor de Jesús Campos García*. Fundación Universitaria Española, por JOANNA MAŃKOWSKA  
*Contemporary Theatre Review*. Volume 31 Issue 4, November 2021, por SOL GARRE.

Huerta Calvo, Javier y Vélez Sainz, Julio (dirs.); Molanes Rial, Mónica (coord.) (2020) *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*. Ediciones Antígona, por SONIA DE CARLOS.

Martínez Valderas, Jara; Del Hoyo Ventura, Marga; y Teira Alcaraz, José Manuel (eds.) (2021). *Últimos Circuitos Teatrales Del Siglo XXI*. Antígona, por BORJA CENTENO

Ribagorda, Miguel (2022). *Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia*. Artezblai, por MARTÍN B. FONS SASTRE

S  
T  
K  
O  
I  
J  
A  
T  
O  
J  
A

Abuín, Anxo; Pérez-Rasilla, Eduardo y Soria Tomás, Guadalupe (eds.) (2021). *Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual*. Visor, por MURIELL MUNDACA

Vieira Mendes, José Maria (2016). *Uma coisa não é outra coisa*. Cotovia, por ÁLVARO NOGALES GÓMEZ-IMAZ



S  
T  
K  
O  
I  
J  
H  
T  
O  
J  
H



## 25 AÑOS DE ACOTACIONES

Fernando Doménech



¿Qué sentido tiene, en las actuales circunstancias del teatro español y de la cultura española, una publicación de estas características? Obviamente, el mismo que en cualquier otra época, porque el estudio, la reflexión, la discusión intelectual son siempre una necesidad insoslayable en la cultura de un país. Pero hay más. En la hora actual se echa de menos un espacio en el que investigadores y críticos, creadores y pedagogos se comprometan en un debate profundo acerca de lo que es, ha sido y llegará a ser el teatro.

*Acotaciones*, 1 (1990).

En 1998 Ricardo Doménech nos citó en su casa a Ignacio Amestoy, a Juan Antonio Vizcaíno y a mí. Quiero recordar que era una de esas tardes de septiembre en que el abrasador verano madrileño va dando paso al otoño, y que comenzaban a caer algunas hojas en el cercano Parque de Berlín. Pero la memoria miente a menudo y bien pudo ser un maldito día de lluvia o una mañana de sábado. Lo cierto es que Ricardo nos acogió con la amplia sonrisa de complicidad que le asomaba cuando se trataba de enredarnos en algún proyecto.

La casa de Ricardo Doménech era una gran biblioteca, distribuida en varias habitaciones donde los libros llenaban estanterías hasta el techo. Allí, durante toda la tarde, hablamos de la necesidad de dar un impulso a las publicaciones de la Escuela y, concretamente, de volver a sacar *Acotaciones*, revista que había comenzado a publicarse en 1990 y de la que había salido un solo número.

El momento era apropiado: el 16 de marzo de 1998 se había celebrado el acto de inauguración de la nueva sede en la avenida de Nazaret con la presencia de la infanta Elena de Borbón y de la ministra de Educación,

Esperanza Aguirre. La nueva RESAD, construida gracias a la gestión del anterior ministro, Alfredo Pérez Rubalcaba, nos parecía en aquel momento una sede enorme, llena de espacios apropiados para montar un auténtico Gabinete de Publicaciones. Y muy poco después de aquel acto oficial se había incorporado al personal de la Escuela Emeterio Díez, uno de nuestros primeros titulados superiores en Dramaturgia, para hacerse cargo del departamento. Desde ese puesto Emeterio Díez ha sido y sigue siendo el pilar fundamental de *Acotaciones*.

Desde hacía años la RESAD había iniciado una buena política de publicaciones, llevada en buena parte por Juan Antonio Vizcaíno, que, no obstante, tropezaba con la misma piedra en que tropiezan siempre las ediciones institucionales. La Escuela no es una empresa comercial, no puede distribuir los libros que publica, ni siquiera venderlos. Se hacía necesario, por tanto, encontrar la forma de trabajar con alguna editorial interesada en el teatro que pudiese asumir todas esas funciones. Fue Ignacio Amestoy el que propuso la editorial Fundamentos, a cuyo propietario, Juan Serraller, conocía desde hacía tiempo. Fue una decisión acertada: Juan Serraller acogió la idea con entusiasmo y durante muchos años se convirtió en el sostén principal de todas las publicaciones de la RESAD. Hoy, cuando la Escuela trabaja con varias editoriales, Fundamentos, dirigida ahora por Paula, la hija de Juan, sigue siendo nuestra editorial de referencia.

En cuanto a *Acotaciones*, teníamos el precedente del número de 1990. Este, que hoy en día se ha convertido en una rareza bibliográfica, había sido un número magnífico. Abruma la lista de colaboradores. Allí publicaron artículos Francisco Rodríguez Adrados, John Earl Varey, Urszula Aszyk, John Crispin, Robert Marrast, Julio Rodríguez Puértolas y José Ricardo Morales. La Mesa de Redacción contaba con colaboraciones de Alfonso Armada, José Luis Alonso de Santos, Jorge Eines, Marta Schinca, José Monleón, Juanjo Guerenabarrena y Miguel Medina Vicario. Las Notas de libros estaban firmadas por Ignacio García May y Carlos Rodríguez.

Era imposible reproducir tal cantidad de talento y mantenerlo número tras número. El mismo Ricardo estaba convencido de que la aventura del primer *Acotaciones* se había agotado en aquel número único. Hacía falta una revista que, sin renunciar a la calidad y manteniendo los propósitos de la primera, estuviera abierta a nuevos nombres, nuevas investigaciones y nuevas miradas. Además, faltaba algo que nos parecía

básico en una revista de teatro y que nunca había faltado en *Primer Acto*: la publicación de una obra teatral en cada número. Muy pronto nos pusimos de acuerdo en que las obras fuesen siempre inéditas, de autores vivos, preferiblemente españoles, de modo que con los años *Acotaciones* se convirtiera en un muestrario de la producción dramática contemporánea en España.

Poca discusión hubo acerca del contenido del número que volvería a lanzar *Acotaciones*. 1998 era el año del centenario del nacimiento de García Lorca, así que no cabía duda de que tanto los artículos como la obra publicada debían conformar un homenaje al dramaturgo granadino. No resultó difícil decidir que esta fuera *El local de Bernardeta A*, de Lourdes Ortiz, farsa desahogada y trágica que retomaba *La casa de Bernarda Alba* para mostrar la otra cara de la opresión ejercida sobre la mujer, no la de las doncellas que suspiran por el encuentro con un hombre, sino de las prostitutas hastiadas de este contacto. En los días siguientes hablé con Lourdes, que aceptó encantada.

Caía la tarde. Nos despedimos cuando ya la luz, filtrada por los árboles del Parque de Berlín, prestaba un tono dorado a las estanterías cuajadas de libros (fantaseo un poco: la casa de Ricardo Doménech no daba al parque, sino a la calle Pradillo). Así quedó diseñado el número 1 de la nueva etapa de *Acotaciones*, hace ya veinticinco años, hace ya cincuenta números.





¿CLÁSICOS EN CRISIS O GUERRA A LOS CLÁSICOS? ENTREVISTA  
CON EDUARDO VASCO, DIRECTOR DE ESCENA

Esther Fernández



Eduardo Vasco es uno de los referentes contemporáneos en la puesta en escena de la comedia por la maestría y naturalidad con la que se mueve en un terreno que parece estar hecho a su medida, salvando cinco siglos de distancia. Vasco ha apostado desde siempre por la importancia de mantener vivas las raíces del teatro áureo al respetar su esencia y tradición, pero eso no le ha quitado una visión innovadora al incorporar ciertos guiños que revitalizan esta dramaturgia desde un profundo respeto y rigor por el buen teatro.

Vasco obtuvo su doctorado en Estudios Teatrales y un Máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid y la Licenciatura en Interpretación y en Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Completó su formación como director escénico en la Regie Opleiding Theaterchool de Amsterdam. Él comienza a dirigir teatro en 1992 y tras varias experiencias funda, en 1995, la Noviembre Compañía de Teatro con la que ha llevado a escena una amplia gama de obras de distintos periodos y de autores nacionales e internacionales. Además de una amplísima nómina de comedias, de dramas de Shakespeare, también ha dirigido *Tierra de nadie* de Yolanda Pallín, *Dedos* de Borja Ortiz de Gondra, y *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón; comedias áureas o Hedda Gabler de Ibsen.

Del 2004 al 2011 fue director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en donde dejó su firma no solo en su manera de escenificar el drama áureo sino en la creación de proyectos como la Joven Compañía que han marcado la trayectoria de la CNTC en los últimos años y la historia de la puesta en escena de los clásicos en España.

El proyecto más reciente de Vasco se estrenó en el Teatro Mayor de Bogotá una semana antes de su presentación en el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid Clásicos en Alcalá en el 2022. Se trata de la comedia *Amo y criado* de Francisco de Rojas Zorrilla para la cual colaboró con el Teatro Libre de Bogotá. Con esta obra Vasco sorprende ya que lleva a escena una comedia de enredo de principio a fin y con un impecable trabajo actoral, algo que cada vez es más difícil de encontrar en la programación de festivales por parte de compañías privadas e independientes.

Esta entrevista ahonda en la trayectoria artística de Vasco, y también discute el lugar que ocupan los clásicos hoy en día y los patrones artísticos que se están viendo en los últimos años con respecto a la gestión y programación del teatro áureo. Vasco habla desde el centro de la profesión y lo suele hacer de manera sincera y a partir de su perspectiva de director y gestor cultural. Su visión ha sido siempre un testimonio iluminador que tiende a retar ideas y juicios preconcebidos y que he querido plasmar en esta entrevista que busca evaluar el papel que tienen los clásicos en la escena actual.



Figura 1. Cartel para *Amo y criado* con Diego Barragán y Fabián Velandia.

Foto cortesía de Alberto Roa.

**Quiero empezar con una pregunta general para la gente que quizás no esté familiarizada con tu trabajo y que podría servir de contexto al resto de la entrevista. ¿Qué principios te guían como director a la hora de montar clásicos españoles?**

El principal es, seguramente, el gusto por el repertorio áureo. Parece algo un tanto absurdo comenzar por algo tan básico, pero es la base de mi mirada hacia los clásicos; me gustan, los disfruto y son parte de mí, de mi cultura, de mi idioma y de manera de entender el mundo. Eso implica querer llevar las obras a escena no como un pretexto para hablar de lo que me apetece, sino tratar de entender y contar lo que ellos cuentan para que se entiendan en nuestro tiempo, para que se disfruten y se aprecien. Cuando trabajas cualquier repertorio de cierta antigüedad, el viaje del pasado al presente es constante y hay que contar con esa circunstancia. Es un texto que tiene, por ejemplo, cuatrocientos años, pero con el que estás hablando a un público de hoy, y eso implica necesariamente modificarlo, no se puede hacer tal cual; eso sería un despropósito. Pero no creo que haya que transformar las obras en algo que no es para que sean más actuales, sería mejor escribir una obra nueva. Aunque sí definiendo intervenirlas para lograr que sean más comprensibles y se pueda apreciar mejor su belleza. La cuestión es: ¿Quién fija los límites?

Desde mi perspectiva, si conoces y amas el teatro áureo, tus límites, sean los que sean, son los correctos. El resto es como montar cualquier texto—todas las épocas tienen sus peculiaridades. En el teatro áureo, por ejemplo, mandan el verso, los géneros, las tipologías, la manera en que se representaba, la tradición, su evolución hasta llegar a nosotros, etc. Si no conoces, todo eso va a ser muy difícil que lo puedas comprender, y si no lo comprendes no vas a contar su historia, sino la tuya, que te exige mucho, mucho menos oficio. Entonces aparece la estupidez esa de la actualidad de los clásicos. ¿Cómo van a ser actuales? Nos pueden sorprender porque sus planteamientos son modernos con respecto a su tiempo, o porque podemos trazar paralelismos entre nuestros conflictos y los suyos, pero siempre con el tiempo de por medio. Con esta distancia, nos permite comparar, juzgar y reflexionar. Son piezas que, difícilmente pueden renunciar a su contexto sin una intervención severa, y cuando lo hacen naufragan en la nadería porque no están escritas para perder los cimientos sociales sobre los que se asientan.

**Tal como mencionaste en el Festival de Teatro Clásico en Alcalá de Henares: cada vez es más difícil ver una comedia íntegra en nuestros escenarios. ¿Crees que esto es una consecuencia que ha surgido de la crisis vivida a raíz de la pandemia que nos ha privado de medios y oportunidades para hacer y asistir al teatro, y en la cual nos hemos acomodado?**

Hay que comenzar diciendo que montar una comedia no es fácil, ni desde el punto de vista del equipo artístico que la monta ni desde la producción. Son proyectos costosos que requieren financiación y que necesitan actores capaces de llevarlos a cabo con solvencia, y ambas cosas son complicadas. En la crisis del 2008, que fue la que realmente golpeó a la profesión, ya empezamos a ver que los formatos escénicos reducidos eran más factibles dentro de las posibilidades de las compañías independientes. Con la excusa comercial de los clásicos proliferaron espectáculos pequeños que funcionaban en las programaciones de teatros y festivales, así que se fue abandonando la idea tradicional de montar las obras de los clásicos mientras ganaba terreno llevar a escena algo que tangencialmente mencionase una obra o un autor áureo para conseguir reducir todo a un formato que tenía un propósito principal: el comercial. A esto hay que sumar una tendencia que prima, claramente, un discurso adanista con respecto al teatro; con respecto al arte en general. Es una tendencia que entiende que las míseras vidas de los que representan—grandes creadores todos—son equiparables a los maestros de la literatura o del teatro de todos los tiempos. Esto implica que no tenemos uno o dos genios por generación, sino cientos, y que tú, comicastro, eres equiparable a Shakespeare o a Calderón. El resultado es que todo puede ser arte, todo debe ser respetado como una forma de expresión y contiene un valor indiscutible por el mero hecho de hacerse sobre un escenario. Y montar una comedia es otra cosa; es una cuestión de amar y escuchar, no de competir y expresar. No es un hecho artístico sobre uno mismo, sino una labor de equipo artesanal sobre una obra extraordinaria escrita para la escena. El arte aparece o no, eso no se puede controlar. Así que vivimos en tiempos de un gran infantilismo consentido y alentado por las instituciones.

En los últimos años he visto muchos montajes alrededor de figuras históricas que tratan de recuperar un pasado hipotético, pero que se apartan del repertorio de la comedia. ¿Cómo explicamos este fenómeno?

¿Es un rechazo a la comedia? ¿Una falta de fe en nuestros autores clásicos? ¿Una mirada alternativa? ¿Qué es lo que impulsa a un director a hacer esto?

Para empezar, hay que leer, y esto ahora no es lo habitual. Uno recurre al repertorio porque lo conoce, porque, como he dicho, le gusta; porque lo ama. Y lo lee porque está lleno de belleza, de sabiduría y de misterios que emanan del argumento, del contexto o de la carpintería teatral que sostiene la estructura. Parte del asombro ante el talento desbordante de esos genios y se quita el sombrero—yo llevo sombrero, hay que aclararlo—ante las escenas entre Pedro Crespo y Don Lope de Figueroa o ante los encuentros entre Diana y Teodoro, porque son algo extraordinario que con el paso de los siglos sigue transmitiendo vida y belleza. Y lo lee fascinado porque se supera. Si no tiene esas referencias, llega a pensar que posee un talento desbordante y encuentra mucho más fácil contar con sus recursos lo que se pasó ayer cuando cruzó la calle que montar una escena de *La hija del aire*; porque para esto último necesitas técnica y conocimiento, ni siquiera talento. El talento marca la diferencia, pero no es imprescindible. Pero dicho esto,



Figura 2. *Peribañez y el comendador de Ocaña* con Rafael Ortiz y Cía.

Foto cortesía de Asís G. Ayerbe.

todavía hay esperanza. Hay muchas compañías tirando del carro áureo, todas muy respetables, y da la sensación de que hay gente—joven y no tanto—comenzando a acercarse a la comedia desde sitios muy dispares, y esto solo puede traer cosas buenas a la escena. Sería bueno que iniciativas como las que se están llevando en Clásicos en Alcalá, donde apoyan proyectos de compañías incipientes que se están dedicando a los clásicos, se multiplicasen. Hace falta que el cortoplacismo de las instituciones no ahogue los talentos y las intenciones con fastos y propuestas absurdas; la escenificación del teatro del Siglo de Oro tendría que ser una cuestión de Estado.

**El teatro siempre ha sido un arte en crisis a nivel comercial, pero ¿crees que ahora podemos hablar de una crisis artística, aquí me refiero a estos experimentos que estamos haciendo con los clásicos que, en mi opinión, diluyen la esencia del teatro clásico?**

Estos experimentos serían de un gran valor si se propusieran en un contexto en el que, institucionalmente, se cuidase el repertorio de una manera más escrupulosa. Como he dicho anteriormente: desde una perspectiva de Estado. Si tuviésemos a nuestros clásicos en escena, cualquier propuesta distinta sería maravillosa, sobre todo porque podríamos relacionarlas y contrastar. Pero estamos construyendo un edificio sin cimientos. Además, engañamos a los espectadores, anunciándoles que van a ver algo de Lope o de Tirso y lo que queda de ellos es una parte mínima; somos profundamente deshonestos con ellos. ¿Y cuál es la esencia de los clásicos? A mí, sinceramente no es algo que me preocupe. Seguramente cambia cada época, con artistas y espectadores distintos, o con las modas o los estilos. Lo que sí me preocupa es que ya en los primeros periodos formativos, durante la infancia, no se está siendo capaz de transmitir la idea de que existe un patrimonio que es de todos los que hablamos castellano de una gran belleza, muy entretenido y lleno de tesoros por descubrir. Ahí es donde se pierde la primera batalla. Después, es muy complicado tratar de recuperar terreno.

**En Alcalá mencionaste que en el último aniversario de Cervantes en España no se llevó a escena ni una sola comedia del autor. Creo que es un punto interesante de mencionar para aquellos lectores que no viven en España y quizás no sean conscientes de estas realidades.**

## ¿Cómo se puede explicar eso? ¿Es desidia, incompetencia o falta de medios?

Yo creo que, simplemente, no se sabe qué hacer con su teatro. Pero es algo comprensible si lo analizas. No es un teatro escrito para la escena, según los parámetros áureos, sino que se antoja deslavazado y demasiado literario al que está acostumbrado trabajar la sólida propuesta de acción lopesca. Son obras que están fuera de nuestra horma escénica áurea y no encontramos una vía eficaz para abordarlas, y esto se traduce en algo muy sencillo: que no sabemos cómo hacer el teatro de Cervantes. Ni siquiera la excepción a esta regla, los entremeses, que son de lo mejor que tenemos en el teatro áureo breve, se representan con la asiduidad que merecerían. Pero su teatro es mayormente las comedias, y si hablamos de las comedias, hay que reconocer que son difíciles, muy difíciles. Su lenguaje parece escrito para ser leído más que representado; nos parecen tan lejos de la comedia nueva que asustan. Por eso, habría que tratarlas con mucho cuidado, en un contexto de laboratorio teatral para permitir un trabajo cuyos objetivos estén lejos de los tiempos



Figura 3. *Hedda Gabler* con Cayetana Guillén Cuervo y Jacobo Dicenta.

Foto cortesía de Marcos Gpunto.

y planteamientos comerciales o de las convenciones relacionadas con nuestra manera habitual de tratar la comedia. Y una compañía privada no puede correr ese riesgo sin un apoyo decidido. Así que esta es una labor de las instituciones, y nuestras instituciones, con mucha frecuencia, están muy lejos de sus tareas fundacionales; están más al relumbrón y al «a ver quién salta más alto y más lejos», que es un planteamiento circense, dicho de paso.

**¿Cómo ves tú el futuro de los clásicos en España y en el extranjero, especialmente en los países de habla hispana?**

Me gustaría pensar que en todos los países de habla hispana habrá un resurgimiento de los clásicos, retomando antiguas tradiciones o encontrando nuevos caminos, y que en España se consolidará toda esta generación de profesionales—La Joven Compañía, Almagro off, Alcalá, etc.—que ha tenido un contacto muy temprano con el Siglo de Oro. Pero más allá de los profesionales, tendría que construirse una alianza desde las instituciones a través del español como lengua común, que aunase esfuerzos y relacionase de una manera continuada, todas las experiencias que se dan cada temporada alrededor de los clásicos. Los directores de los festivales ya están en ella, pero sus apuestas topan con el capricho de la política, habitualmente capitaneada por iletrados y gente de un nivel de frivolidad abrumador que no han leído en su vida un soneto. ¿Quién sabe? Puede que vivamos un milagro y se llene el panorama de gente sensible. Ha pasado alguna vez. Hay que soñar.

**¿Cómo vivió Noviembre Compañía de Teatro durante la pandemia? Quizás no esté en lo cierto, pero no vi que fueras parte del despliegue que hicieron muchas compañías con el teatro digital. ¿Qué opinión tienes de esa nueva corriente surgida del teatro a través de las plataformas digitales?**

En Noviembre tuvimos suerte, ya que nos encontrábamos al final de la gira de *Entre bobos anda el juego* y perdimos unas cuantas funciones que luego recuperamos. Pudimos presentar *Carvi* en la Abadía y estrenamos *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en unas condiciones muy complicadas, aunque luego nos fue bien; seguramente no todo lo bien que nos hubiera ido en un contexto normal, pero no podemos quejarnos. Las plataformas

digitales me parecen un engendro absolutamente alejado de cualquier expresión teatral. La mayor parte del despliegue de teatro digital que se hizo rayaba en lo ridículo, cuando no en lo patético. No somos profesionales de la media y no quisimos participar en todo aquello que, aunque estaba lleno de buena voluntad, entendíamos que depauperaba el hecho teatral llevándolo a un contexto en el que todo era previsible y espantoso. Pero tenemos claro que el problema es nuestro—pensamos y sentimos que el teatro es en directo, o no lo es. Seguramente también estamos muy lejos de sentir placer como espectadores ante una pantalla de ordenador o de teléfono móvil, y eso nos condiciona. Entiendo que un canal de ese tipo pueda tener sus seguidores, pero conmigo que no cuenten; no encuentro sentido al teatro grabado y mucho menos a tener redes sociales. No necesito más amigos y ya tengo un patio de vecinos en mi casa.

**En los últimos años, con la CNTC y, después con Noviembre, has trabajado con elencos estables. ¿Cómo fue trabajar con el Teatro Libre de Bogotá y trabajar justo después de la pandemia con un elenco que no conocías y fuera de España?**

Mi modo de trabajo ideal tiene que ver con la complicidad que solo proporciona una formación estable. Tanto en mis años de la CNTC como en Noviembre, el trabajo parte de un formato de compañía estable. Creo que, en el caso de la dramaturgia áurea, hablamos de un teatro que está escrito para agrupaciones, para compañías concretas, y para cómicos con nombres y apellidos, y eso se nota. Yo dirijo espectáculos para los cómicos con los que ensayo, y el resultado no sería el mismo con otros distintos. Una reunión de mercenarios que no comulgan, en su mayoría, con el objetivo del montaje o que sienten escasa pasión por los dramaturgos áureos, no es una opción para mí; sería tratar la comedia como si fuese una operación comercial. Hay iniciativas de este tipo que obtienen buenos resultados, sin duda, y tengo claro que esta es una opción muy personal, pero tiene que ver con mi concepto del Siglo de Oro, y del teatro en general. El Teatro Libre de Bogotá es una compañía estable—cumplen cincuenta años en unos meses—con la que comparto muchos de mis planteamientos como hombre de teatro, pero incluso con tanta afinidad hay que ser muy delicado, y ambas partes lo planteamos todo con mucho cuidado. Nos hemos tomado tiempo para conocernos, para compartir mucho más que experiencias teatrales y hemos conectado desde

la raíz de nuestros planteamientos teatrales y vitales. Cuando Mariano de Paco, el director de Clásicos en Alcalá, y Ramiro Osorio, director del Teatro Mayor de Bogotá, me ofrecieron la aventura, me pareció algo fantástico. Salir de España para trabajar en Colombia con una compañía histórica de Bogotá y me permitían hacer comedia áurea y no un título de los de siempre—encima un autor como Rojas Zorrilla— y con mi equipo artístico fue un reto y un sueño realizado.

**¿Hay alguna enseñanza nueva que te haya sorprendido y que te llevas de la experiencia? ¿Colaborar como el Teatro Libre?**

Su proyecto es envidiable—tienen una escuela que nutre un elenco estable, que representa en dos teatros de dos distritos distintos en Bogotá que son de su propiedad, y su director, Ricardo Camacho, es una de las personas más solventes del teatro latinoamericano. Si uno mira el listado de títulos que han llevado a escena, se marea. Y las generaciones que están al mando de la nave ahora mismo son gente muy capaz y sensible. Tienen apoyos institucionales, pero una gran independencia de la



Figura 4. *Algún amor que no mate* con Isabel Ordaz y Charo Amador.

Foto cortesía de Chicho Jada.

política; no hay nada parecido en España. Además, hubo una fuerte conexión, casi inmediata, entre nosotros, que somos gente de la escena que aman el teatro de texto. A esto hay que añadir el maravilloso vínculo que aporta el idioma común, que funciona como un atajo para todo lo que tiene que ver con los clásicos. Ha sido una experiencia de gran intensidad y belleza, y al abordar el Siglo de Oro parecía que una gran parte del trabajo ya lo habían hecho previamente porque son gente que pisa el escenario continuamente. Y una vez representado, tanto en Colombia como en España, los diferentes públicos que han disfrutado con la obra de Rojas han demostrado que la dramaturgia áurea no tiene fronteras. En fin, todo ha sido muy enriquecedor; ha sido una experiencia llena de satisfacciones profesionales y personales.

**Yo vivo y trabajo en Estados Unidos y muchos de los que nos dedicamos a los estudios culturales nos esforzamos por mantener la comedia viva allí, difundirla como mejor podemos desde las universidades e implantándola en las comunidades de habla hispana recurriendo a profesionales o semi-profesionales de la escena. Desgraciadamente, unos de nuestras *reservas naturales* de los clásicos—como lo llamaría Ignacio García—que era el Siglo de Oro Drama Festival en el Chamizal (El Paso, TX) ha cerrado sus puertas y temo que sea una clausura definitiva. ¿Qué podemos hacer desde allí para mantener a los clásicos con vida y llevarlos a las comunidades hispanas que comparten con ellos una herencia y una misma lengua?**

No sé si me atrevería, sin conocer a fondo la cuestión, a opinar al respecto, pero hay cosas que sí que tengo claras. No es fácil sin el respaldo de las administraciones públicas mantener estructuras que no tienen una vocación comercial. Un estado que no comprende que cierta parte de la cultura debe ser deficitaria por definición—sus beneficios sociales son esenciales para la ciudadanía—es un estado condenado a olvidar su pasado y las sensibilidades que lo hicieron progresar; esta es una obviedad muy repetida. Y aunque hay contextos muy poco permeables a la cultura siempre, afortunadamente, existen resistencias. La única solución para aquellos que mantienen viva la llama es esa: la sempiterna resistencia, que es algo muy de los del teatro. Hay que seguir adelante, y la pasión es el único motor que puede mantener viva una utopía como la de los clásicos áureos en escena. Conseguir la salud de los clásicos, si

es que en España tenemos algo así, se logró gracias a la voluntad y a la constancia de mucha gente que conocía y apreciaba el barroco, y tuvo capacidad de decisión. Pero ya, salvo excepciones, no ocurre esto. La cuestión hoy para nosotros es otra: ¿cuánto durará todo esto al capricho de la política?

**Para terminar con las reflexiones que dan título a esta entrevista, en tu opinión ¿están los clásicos en crisis? o ¿estamos en guerra con los clásicos? Sé que es una pregunta muy amplia, pero me interesa saber tu opinión al respecto.**

En el teatro la crisis lo es todo. Es nuestro elemento natural. Alguien que se dedique al teatro nace cada temporada, y tiene que asumirlo o de lo contrario acumulará una enorme frustración imposible de sobrellevar. La fragilidad, la inestabilidad y la incertidumbre son parte de nuestra vida. Esto afecta a todo—también al repertorio—y los clásicos áureos no son una excepción. A lo largo de la historia del teatro han tenido diferentes niveles de apreciación, de intervención o de desprecio, pero ellos, a diferencia de nosotros que pasaremos al olvido en pocos años, seguirán esperando a que cada época los coloque en el lugar que considere adecuado. Por eso un debate—teórico o práctico—sobre este repertorio es lógico e incluso beneficioso, y dice mucho acerca de la importancia que tienen en nuestras vidas. ¡Ojalá estuviésemos en guerra con los clásicos! Eso quería decir que habría bandos con ideas distintas sobre la manera de leerlos o de montarlos. Sería una disputa muy interesante entre la ortodoxia y la renovación, o entre osados y conservadores, pero ese tira y afloja, en definitiva, dejaría beneficios para el futuro. Para mí, el problema es más bien la falta de tensión que tiene más que ver con un desinterés por la cultura. El mensaje que recibes por doquier es que no hace falta adquirir referentes más allá de aquello que aparece en una pantalla. Esto genera un desprecio generalizado por todo lo que no se conoce, por todo lo que no da réditos fáciles, inmediatos, del tipo que sean, y eso implica el abandono de la técnica, de la tradición o de cualquier cosa que implique esfuerzo físico o intelectual para conseguir una meta. La idea es clara: cualquiera puede ser artista, producir arte y reivindicar su lugar en el Parnaso, que diría un clásico. Este problema no solo aparece en el ámbito de los clásicos, pero en este campo se sufre de manera evidente. Para el oficiante, para el cómico, la pérdida del concepto de oficio

y la consideración como «arte» de cualquier evento que se dé sobre un escenario es algo todavía más inexplicable cuando hablamos de un tipo de repertorio que depende absolutamente de lo técnico. Es algo que va con los tiempos esto de tratar de contentar a todo el mundo y repartir el café para todos; es la bandera del populismo cultural. Porque ahora el aprecio por la cultura se mide—en las esferas políticas y de opinión y de la misma manera que en los concursos de talentos televisivo—a base de ocurrencias. La ocurrencia es la reina de nuestro tiempo frente a la idea fundamentada. Y esto deriva en una gran confusión con respecto a lo que es construir cultura. ¿Cómo explicar, por ejemplo, que los tiempos para formar un proyecto cultural de envergadura no son equivalentes a los periodos electorales cuando se incentiva la idea de que un tipo con un breve cursito de canto ya es un intérprete hecho y derecho? El problema, en definitiva, es que se están empobreciendo nuestros conceptos sobre el arte y los artistas para contentar a todo el mundo y no tenemos alternativa contra eso. Mi esperanza es que hay una nueva gente que se están incorporando a la profesión que ha nacido con estos planteamientos, que van camino de ser ortodoxia, y su tarea será, inevitablemente, cambiarlo. ¿Quién sabe? Quizás nos encontremos con una generación que consiga transformar las cosas y lea desde una perspectiva nueva y fascinante a nuestros cansados poetas áureos; se lo merecerían.



Figura 5. *Amor y cráido* con Alejandra Guarín y Compañía.

Foto cortesía de Laura M. Lombardía.





X JORNADAS INTERNACIONALES DE TEATRO Y  
FEMINISMOS RESAD. *VULNERABILIDADES Y ÉTICA EN LOS  
PROCESOS. MAESTRAS VIVAS III*

Angelina Mrakić



Las X Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos organizadas por Grupo de investigación de feminismos y estudios de género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid y Asamblea Feminista de la RESAD se celebraron el pasado 21, 22 y 23 de febrero en el anfiteatro Federico García Lorca de la RESAD. La Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI y el Centro Coreográfico María Pagés apoyaron estas jornadas.

En la tercera edición del proyecto Maestras Vivas se rescataron y sumaron aportaciones de las mujeres que pasaron casi desapercibidas a lo largo del tiempo. Maestras, pedagogas, artistas, técnicas y un público, en gran parte femenino.

El tema de la vulnerabilidad en los procesos creativos levantó numerosas cuestiones en relación a las violencias no identificadas en nuestro marco «cultural» e hizo pensar en las reflexiones de J. Butler acerca de ello:

«Debemos conocer las modalidades de la violencia a las que hay que oponerse, pero también debemos retomar un conjunto de cuestiones fundamentales que pertenecen a nuestro tiempo: ¿qué hace que una vida sea valiosa? ¿Qué es lo que determina la desigualdad a la hora de valorar diferentes vidas? ¿Y cómo podríamos comenzar a formular un imaginario igualitario que se integre a nuestra práctica de la no violencia, una práctica de la resistencia, a la vez vigilante y optimista?» (Butler Judith, 2020, p. 34)

La mañana del 21 de febrero se inició con una cálida bienvenida de las organizadoras y sus colaboradores: Alicia Blas, Ana Contreras, José Cruz, Sol Garre, Ana Llena, Domingo Ortega, Itziar Pascual, José Luis Raymond, Julio Vélez y Paula Miguélez.

Ana Contreras rememoró los comienzos y recordó los hechos que impulsaron la creación de las jornadas. Revisitando la historia del teatro, se encontró con una ausencia de mujeres. Del mismo modo, el alumnado empezó a investigar el papel de las mujeres en la historia del teatro y en la pedagogía teatral y lógicamente cuestionó esas ausencias. Así surgieron las Jornadas de Teatro y Feminismos que a lo largo de los años crecieron sumando partícipes y enriqueciendo esta comunidad generosa y luchadora.

Itziar Pascual subrayó esta década cumplida con una invitación -visualizar el año 2154 y reflexionar acerca de la siguiente pregunta: «¿El planeta alcanzará la igualdad?» I. Pascual reseña que siempre y cuando no sigan pasando guerras y otros desastres cometidos por el ser humano, nos queda o esperar, o ir haciendo pequeñas cosas para alcanzar ese paisaje de igualdad. Ana Llena y Sol Garre nos introdujeron en las vulnerabilidades y ética en los procesos, resaltando los principios y valores, conceptos a los que tenemos que hacer más espacio.

Charo Amador, profesora emérita del Departamento de interpretación textual de la RESAD en diálogo con Nieves Mateo ha hecho un recorrido por su carrera artística y pedagógica reseñando el espacio teatral «como espacio de la libertad que como un ritual ilumina con la esperanza para alcanzar una transformación.» Charo Amador animó a los alumnos dar voz a la escena efímera que no puede faltar en nuestras vidas.

La investigadora Rachel Peled Cuartas nos ha acercado a Scheherezade de María Pagés, una coreografía flamenca orgánica de once voces que transcurren en una noche. Once mujeres como once estrellas salvan vida e iluminan caminos. Caminos recorridos y los caminos por recorrer en la reivindicación de las identidades de la mujer donde la palabra actúa como la herramienta principal para la paz.

El Centro coreográfico María Pagés también abre caminos y crea espacios para la danza, para la mujer, para la comunidad. Este centro que desempeña una labor social y artística está abierto a los creadores y ciudadanos. Su proyecto Ballena es un espacio dedicado a los jóvenes y

reúne a los jóvenes artistas de disciplinas diversas, les acompaña en los procesos y les ayuda llevar sus proyectos al cabo.

José Cruz nos introdujo en el trabajo de investigación de Joanna Mankowska (Uniwersytet SWPS, Polonia) —un recorrido literario sobre el mito de Don Juan, titulado «Don Juanes y Doñas Juanas del teatro español (y no solo español)».

Este recorrido literario y antropológico proporcionó un viaje a través de los valores sociales y sus cambios mediante numerosas historias de temática donjuanesca.

Es interesante la deconstrucción de la figura de Don Juan y las nuevas construcciones de las escritoras a finales del siglo XIX y XX cuyo enfoque está en un Don Juan utilizado por las mujeres o la figura de Doñas Juanas que transforman el punto de mira.

Gracias a Marina Sarale, conocimos la escena femenina en Mendoza, Argentina a través del concepto «del marco» de Judith Butler. Sarale hizo el hincapié en la inestabilidad «del marco», en su eficacia y vulnerabilización y concluyó que el código moral y la ética definen un buen arte.

También tuvimos la oportunidad de conocer los procesos teatrales feministas en el noroeste argentino y las resistencias ético-políticas de una comunidad organizada, presentados por Marina Rosenzvaig de Tucumán. La necesidad de memoria, verdad y justicia de estas mujeres abrió múltiples temas y generó activismos políticos. Memorias de ellas, sus luchas, la cultura teatral, la implicación política, y alianzas fueron algunos de los temas elaborados.

La historiadora, activista y comisaria de arte Susana Blas conversó con la artista plástica María Bueno acerca de cómo cuidar y crear en comunidad. La «pequeña sección» de S. Blas ya es una gran sección imprescindible en las Jornadas y pone en valor el trabajo de las artistas del ámbito contemporáneo con discurso feminista. M. Bueno hizo el hincapié en el enfoque no individualista de la igualdad y por lo tanto, la importancia de los vínculos sociales y de la interdependencia.

No podían faltar las técnicas del teatro en esta edición tampoco - Jimena F. Eichelbaum (regidora del CDN y afiliada a CCOO), María José Urbanos (jefa de sastrería del Teatro Valle-Inclán), Rocío Gil (maquinista, docente y afiliada a CNT) y Karmen Abarca (directora técnica, sastra, escenógrafa) participaron en la mesa redonda «Técnicas tras el telón», moderada por Ana Llena. El camino de las técnicas de teatro, representantes de los oficios invisibles (o más bien invisibilizados) no ha

sido fácil y no se ha regulado hasta el presente, en términos de igualdad de oportunidades y condiciones laborales.

En esta mesa, las conversaciones se centraron en el pasado, en la revisión de la historia y se planteó el devenir de las técnicas de distintos oficios que participan en las artes escénicas. Pudimos ver que existe una ausencia de las mujeres en los puestos del poder de este sector precarizado donde nos encontramos con la brecha de género habitual y salarios más bajos en las áreas feminizadas; existen también privilegios subliminales hacia secciones y tareas masculinizadas.

La invitada de Sol Garre, Noemi Rodríguez, fundadora y codirectora artística de Teatro En Vilo nos habló sobre el miedo, el deseo y la vulnerabilidad en su teatro. Una sesión que invitó a examinar nuestras emociones, el presente, la vida y reflexionar acerca de lo que queremos para nuestro futuro común —numerosas preguntas que sirven como motor de acción.

Itziar Pascual nos ha regalado la sesión «Tres cabezas. 500 pasos.» donde se ha hablado sobre la metodología y procesos en cocreación del colectivo 10&10, compuesto por la escenógrafa Elisa Sanz y las bailarinas/coreógrafas —Mónica Runde e Inés Narváez.

Las artistas han destacado la importancia de la libertad como elección de vida, la desafiante capacidad de riesgo como elementos imprescindibles en la creación, así como la importancia de unir diferentes artes experimentando con distintos lenguajes.

En su caso, uniendo la danza y la plástica, las artistas intercambian los roles y juegan con las posibilidades infinitas que enriquecen esta unión. Comprenden la cocreación como un gesto de generosidad y no de renuncia. Abogan por la escucha y ponen en valor a las personas como material más valioso en un proceso creativo.

Juan Antonio Vizcaíno (profesor emérito del Departamento de Dramaturgia RESAD) y Ana Contreras nos adentraron en el mundo de Onnagata, el actor que encarna el papel de una joven mujer en el teatro japonés kabuki, a través del corto Kokuhaku, creado y co-escrito junto a Adriá Guxens por el actor y bailarín Kuni Tomita. Tomita examina las cuestiones de la identidad, el papel de la mujer en el teatro y evoca la figura de la transgresora creadora de teatro kabuki del siglo XVI, Izumo no Okuni.

Simone Trecca ha presentado el proyecto Herencias de la Universidad Roma Tre que se centra en hacer memoria y asumir herencias. Trata de

escritos de memoria e identidad que exploran algunas formas de escritura creativa en el contexto hispánico. Estos se configuran como una reflexión colectiva sobre los procesos de reconstrucción identitaria, a partir de la elaboración de un pasado complejo y traumático y sobre los desafíos que plantea un presente en el que siguen existiendo dinámicas de discriminación, violencia y marginación.

Sus apuntes sobre las mujeres en el franquismo han aportado una visión del papel de la mujer en la época y sirven para impulsar una memoria transnacional e intergeneracional para buscar mayores conexiones y crear un diálogo entre culturas y generaciones.

Carmen Márquez Montes de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria habló de las mujeres migrantes en la escena centroamericana que reflejaron los procesos sociales y políticos. Mujeres como objetos de violencia y creadoras que denuncian las violencias del patriarcado, como la costarricense Elia Arce, la guatemalteca Regina José Galindo, la mexicana Mónica Mayer o la puertorriqueña, Teresa Hernández.

Fernando Doménech retrató a Rosa María Gálvez y la reina Njinga Ngola. Rosa María Gálvez, poeta y dramaturga española de la época de Ilustración escribe el drama trágico *La negra Zinda* y recupera la memoria de un personaje histórico. Con este relato Doménech logra devolver a la vida a estas dos figuras femeninas y recupera la memoria de dos mujeres borradas de la historia.

Alicia Blas presentó la sesión dedicada a Testimonios y Reivindicaciones y nos introdujo a Cristina Bernal y Gloria G. Durán que nos hicieron viajar a los años 20 a través de las variedades y divertidísimas historias de las Sicalípticas, epilépticas y un señor llamado Venus.

La sicalipsis tiñó la vida cultural española de las tres primeras décadas del siglo XX. Sicalíptico se refería a todo aquello que significa el punto intermedio entre lo artístico y el desenfadado sin arte, un equilibrio «inverosímil» para no provocar el anatema de los pusilánimes ni merecer el desdén de los poderosos.

«Sicalipsis cuenta con programas de mujeres galantes *avant la lettre* del dandi, galaxias voluptuosas, Terpsícores zigzagueantes, severos regímenes a base de humores modernos, de neurastenia y también melancolía.»

Durán nos habló de Yves Gilbert, que Gomez Carrillo describe en «Galantes memorias», dentro de *El libro de las mujeres* (1913) como una gomosa que anda sin elegancia, sonrío sin voluptuosidad, mira sin encanto, una mujer muy alta y muy flaca... Estas mujeres de «malas

costumbres» que provocaban y escandalizaban tuvieron influencia en las artistas españolas del Cuplé. La modernidad francesa ha influenciado las corrientes españolas y la idea de escandalizar se instaló entre ellas -

la figura fundacional del cuplé español y del escándalo fue La Fornarina. La lista se hace larga y la conforman La Bella Otero, Tórtola Valencia, La Chelito, La Cacharera, Julia Fons, Raquel Meller y otras «mujeres galantes» y «diosas del placer» que cantaron, bailaron, expresaron lo que ellas pensaban y crearon una realidad caleidoscópica de Madrid de aquellos años.

Las Jornadas siguieron por variados senderos y en uno de ellos la asociación CIMA se presentó abordando temas como las mujeres migrantes y/o racializadas en el Audiovisual español donde hablaron sobre la ocupación laboral y percepciones del colectivo en la industria. Esta asociación, creada en 2021, nace a partir de un cuestionamiento del panorama actual y suma voces, miradas, perspectivas de una realidad multicultural. Las socias de CIMA de diferentes orígenes plantean las cuestiones de identidad de una España multicultural de las que nos hablaron las artistas Arlette Torres, Beatriz Mbula y Giselle Burga.

Estas defensoras del feminismo interseccional sienten que la ocupación laboral de la industria española está plagada de estereotipos en cuanto a la mujer racializada y estos las relegan a los papeles de personajes secundarios e impiden el avance y cambios en la narrativa. Esta perspectiva no hace más que avivar la discriminación e influenciar la percepción del público. Afirman que la influencia de los medios que presentan modelos y estereotipos es considerable y se traduce en la perpetuación de machismo, racismo y xenofobia en el entorno laboral.

Sus objetivos son ofrecer una representación igualitaria y no estereotipada y cuidar la representación de la realidad de una sociedad española diversa.

Dada la influencia de los medios y la industria audiovisual que influyen y reproducen los contextos que influyen las perspectivas y puntos de mira, se llega a la conclusión de que los cambios se impulsan sobre todo, desde la legislación.

Gemma Aparicio, directora, actriz, investigadora de teatro, y secretaria académica de la Universidad de Teatro de DF México (UNAM) nos contó cómo fue necesario cuestionar el poder institucional de un bagaje cultural del mundo desigual e impulsar cambios necesarios. A

partir de aquel cuestionamiento que se pronunció en el año 2019, surgió una Guía de conducta de ética, elaborada por toda la comunidad en 2022.

«Todo lleva su tiempo, pero es importante que suceda», reseña Aparicio.

En la sociedad actual de extrema velocidad, las modificaciones y cambios de ciertas costumbres y valores se resisten. Del mismo modo, cuestionar, denunciar e impulsar esos cambios es fundamental e implica una lucha y resistencia constante.

Gracias a esta guía —código de ética, las alumnas se sienten acompañadas y protegidas. Sirve también para seguir escuchando y para poder reconocer y diagnosticar violencias. Esta guía es un instrumento de convivencia, lugar seguro— un Estatuto del bienestar de las personas involucradas en una comunidad que proporciona la confianza y asegura el carácter festivo del teatro. Aparicio define esta guía como un síntoma y paso importante a la vez, ya que donde estén involucrados el cuerpo, pensamiento y emociones nos encontramos con vulnerabilidad.

La participación de la Asamblea Feminista de la RESAD aportó ideas similares en cuanto a prefiguración activista —vislumbrar algo que implica cambios, luchar por ello y ver que se materializa, realiza.

Ariadna Castañero Gil en representación de la Asamblea comentó dos puntos importantes: por un lado, la falta de referentes femeninos en dirección y dramaturgia y, por el otro, la importancia de hacer divulgación de los referentes que van descubriendo y aprendiendo. Mencionó el aspecto de la vulnerabilidad en cuanto a la exposición del alumnado al profesorado que tiene el poder; habló de la vulnerabilidad del cuerpo femenino y la dificultad de identificar las violencias en el contexto de estudios de interpretación, casos de sexismo y cosificación en la escuela.

Se pronunciaron numerosas necesidades entre cuales destacan la necesidad de consejos de convivencia en algunas escuelas y atención a las víctimas.

Su «buzón lila» ya sirve como punto de atención; plantean hacer jornadas de concienciación e instaurar la figura de Director de intimidad que velará por su seguridad.

Desde los tiempos en los que era ilegal que la mujer llevase pantalones y vistiera de hombre el caleidoscopio no ha parado de girar.

A través de las numerosas historias, las Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos siguen creando y aportando para una nueva

realidad que se presenta necesaria y urgente. Como Scheherezade, que a través de la palabra salva a la mujer y por consiguiente, a la humanidad, Alicia y Ana crean y abren nuevos espacios y paisajes para una comunidad sana y salva.

Los ejes de estas X Jornadas nos muestran cómo transformar la vulnerabilidad, no vincularla a la fragilidad sino transformarla en la fuerza creadora que examina sin cesar la proyección de un futuro igualitario y más amable.

Las palabras como libertad, nuevas realidades, interdependencia y otras fueron repetidas una y otra vez a lo largo de estas jornadas. Un auténtico regalo de la cultura, humanidad y derechos. Una auténtica lección y ejemplo de que todos esos conceptos no debieran ser un regalo sino elementos imprescindibles en nuestras vidas, cimientos de una sociedad igualitaria y justa.

Desde antaño nos educan en valores que todos sabemos nombrar y decir de memoria y sin embargo, la realidad no siempre coincide con estos imperativos. Como reseña Alicia Blas, «las Jornadas tratan de acabar con las apariencias y pretendidas éticas y contar lo que ocurre detrás de una bonita foto de familia.»

Contar para cambiar, y no permitir nunca que nadie ose normalizar y justificar lo injustificable.

Desde hace ya una década en estas jornadas se va desvelando, desatapando y renunciando. El listado va siendo largo y cada año se añaden estrofas nuevas. Toda la esperanza reside en el hecho de que esta lista pare y no se prolongue más.

La esperanza reside en la denuncia de violencias simbólicas, entre otras mencionadas, dar voz a aquellas silenciadas e invisibles. Las nuevas generaciones se muestran con una consciencia aguda cuando trata del concepto de igualdad. Estas consciencias transmiten urgencia de cambios y forjan nuevas identidades, que desde el hartazgo

toman las riendas y apelan a la necesidad de que la sociedad entera participe para que se puedan generar y producir los cambios necesarios.

No trata de rencor, trata de realismo, de la necesidad de construir desde la realidad que tenemos.

Este tipo de encuentros nos permite revisar las dinámicas relacionales en nuestra sociedad, fijarnos en los marcos determinados y determinantes, identificar marcos culturales que no necesariamente son naturales y sin embargo, se nos presentan como tales. Hace tiempo que

J. Jacques Rousseau afirmaba que la condición natural del hombre fue siempre una ficción. La nueva no aceptará los marcos culturales de una sociedad patriarcal, trabajará en los márgenes, en otros espacios, y siempre cuestionará tanto el centro designado como la periferia.

Desvelar y denunciar para crear una nueva ficción.

### OBRAS CITADAS

BUTLER, JUDITH. (2020). *La fuerza de la no violencia, La ética en lo político*. Paidós.

Radio Sicalipsis, un equilibrio inverosímil, RRS, Museo Reina Sofía

Recuperado de: <https://radio.museoreinasofia.es/radio-sicalipsis>





FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (2022). *50 AÑOS DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL*. CDAEM



No puedo evitarlo: el Centro de Documentación Teatral, sobre todo desde que se mudó a su actual sede dentro del recinto de El Retiro, junto al Observatorio, me recuerda siempre a esas excéntricas instituciones donde los británicos camuflan sus servicios secretos. El Club Diógenes donde pasa las horas en silencio Mycroft Holmes, el hermano más listo de Sherlock, o las míticas oficinas del Special Operations Service en Baker Street donde Leo Marks se dedicaba a descifrar códigos encriptados antes de convertirse en dramaturgo y guionista de culto. Los empleados del centro se me aparecen, así, como esos reservados analistas de datos que cobijan y estudian prodigiosas informaciones encontradas en microfilms que luego servirán para facilitarles el trabajo de campo a los espías que, en rigor, somos todos los demás, tanto si hacemos el teatro como si sólo vamos a verlo.

Por eso mismo me divierte que en su aportación al volumen aquí reseñado, *50 años del Centro de Documentación Teatral*, César Oliva, que fue director del centro en tiempos heroicos, recuerde un viaje a los países del Este cuya socarrona descripción incluye imágenes dignas de Le Carré y el recuerdo de un pintoresco personaje, una «*traductora, una agente (supongo) que tenía la orden de no dejarme ni a sol ni a sombra*». César, que no fue el primer rector del CDT pero sí la persona que lo puso en el camino que hoy recorre, buscaba al otro lado del telón de acero modelos en los que fijarse y aprender para poder darle forma a una institución que entonces fue pionera en el marco cultural español. De aquel camino, de esas cinco décadas que empezaron en un minúsculo despacho con un puñado de libros hasta llegar al actual y monumental archivo que alberga «*un millón largo de documentos*» y que informa de «*acerca de 354.000 estrenos celebrados en España en los últimos ochenta años*» se ocupa este libro prodigiosamente ilustrado que cualquiera puede descargarse gratuitamente desde un

enlace del propio centro<sup>1</sup>, si bien, dada la calidad de la publicación, un servidor recomienda hacerse con un ejemplar físico del mismo aunque sólo sea para atesorarlo.

*50 años del Centro de Documentación Teatral* no es, estrictamente hablando, un libro de historia, ni falta que hace. Por otra parte, tampoco esto que están ustedes leyendo es una crítica literaria, sino tan sólo un sentido billete de agradecimiento a quienes han hecho posible el libro. Porque su voluntad es la de despertar sensorialmente el recuerdo del teatro del que venimos. O, dicho de otro modo, y perdóneme el lector la necesaria obviedad, subrayar el hecho de que *venimos* de algún sitio, que tenemos una sólida tradición en la que mirarnos y de la que aprender. Y es posible saberlo porque ha habido gentes que se dedicaban a la muy necesaria pero a menudo ingrata tarea de documentar ese proceso. La memoria del CDT, que hoy lleva el nombre actualizado de Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música y está dirigido desde hace muy poco por una querida compañera de la RESAD, Ana Fernández Valbuena, se articula en el libro a través de los textos proporcionados por cuatro de sus directores (César Oliva, Cristina Santolaria, Julio Huélamo y Javier de Dios; sucesivas encarnaciones del papel de «M» en esta fantasía mía de espionaje) así como por la evocación de las diversas publicaciones que se han ido haciendo en el centro a lo largo de los años. (¿Y quién, que haya vivido ciertas épocas, no se conmueve al visitar la revista *El Público*, y sus excelentes cuadernos, y la notabilísima colección de libros donde se publicó la más novedoso de la dramaturgia española e internacional?)

Pero lo que de verdad manda en estas páginas es la reconstrucción visual: una selección de imágenes coordinada por José Ramón Fernández (A quien, siguiendo el juego, no puedo asignar otro papel que el de «Q», proveedor de *gadgets* de James Bond) que le obligan a uno a detenerse página por página para examinar rostros, gestos, detalles escenográficos, sorpresas de todo tipo. Como corresponde a los archivos de los servicios secretos hay cartas (¿En clave?), dibujos (¿Mapas?), protocolos sellados (¿Órdenes de arriba?), toda suerte de documentos que se han vuelto dorados con el tiempo. Se encuentra uno en una foto de *La otra orilla* con un jovencísimo López Vázquez, años antes de convertirse en

<sup>1</sup>[https://www.teatro.es/contenidos2/50\\_anos\\_cdt.pdf](https://www.teatro.es/contenidos2/50_anos_cdt.pdf)

la super estrella que llegó a ser; en otra aparece la añorada María Jesús Valdés en plan femme fatale en *El amor de los cuatro coroneles*, comedia deliciosa de Peter Ustinov. Cada cual se verá escogiendo sus fotografías favoritas, pero yo me quedo con dos retratos de Conchita Montes: uno de ellos del melodrama policial *El hombre del paraguas* y otro de *Esta noche tampoco*, comedia de López Rubio. No he visto ninguna de estas dos producciones, pero ahí precisamente reside la magia de libros como éste: por un momento se siente uno transportado al patio de butacas y casi hasta puede escuchar la voz tan peculiar que tenía aquella actriz legendaria. Sí he visto muchas de las otras obras rememoradas en el volumen; y he tratado personalmente a buena parte de las personas que salen allí. Y todo ello hace que se disparen los recuerdos personales y que se pulverice la objetividad que debe acompañar a una crítica. Pero he avisado ya que este texto no aspiraba a la moderación intelectual que se exige de los análisis literarios. A veces, sencillamente, tiene uno que dejarse llevar por la emoción y ya está. Y si no hay emoción en una historia de espías, ¿dónde diantres va uno a encontrarla? Joan Francesc Marco, director general del INAEM, escribe en su prólogo: «*Seguro que muchas personas encontrarán que esta sencilla publicación habla de sus vidas.*» Pues de eso, exactamente, va el libro; de eso, exactamente, va el teatro.

Ignacio García May





GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, RUTH (2019) *EL TEATRO  
TRANSGRESOR DE JESÚS CAMPOS GARCÍA*. FUNDACIÓN  
UNIVERSITARIA ESPAÑOLA.



El libro de Ruth Gutiérrez Álvarez, *El teatro transgresor de Jesús Campos García*, ofrece un amplio y profundo estudio de la dramaturgia de uno de los hombres españoles de teatro más originales de las últimas seis décadas. En su valiosa aproximación al teatro de Campos García, escrita con soltura pero por eso no menos rigurosa, la investigadora presenta un profundo conocimiento de la creación teatral del protagonista de su estudio, que se escapa a una clasificación fácil —lo que la autora demuestra en las 461 páginas de su libro. Surge de ellas una sugestiva imagen de un singular artista cuya carrera como hombre de teatro define sin duda perfectamente la declaración de uno de sus personajes: Doña Carolina de la *Danza de la última pirámide*, obra breve que forma parte de *Danza de ausencias*, que afirma sobrevivirse en la continua transformación. El mismo Campos, en una larga e interesante entrevista que encontramos en el apéndice del libro, lo parece confirmar.

La impresionante monografía de Gutiérrez Álvarez acerca al lector la obra teatral del autor jienense ofreciendo un minucioso y perspicaz análisis y unos comentarios interesantes de los aspectos más relevantes y representativos de esta poética alucinante y cautivadora que Campos García propone al lector y espectador de su teatro. Gutiérrez Álvarez empieza por contar los avatares de la vida de su autor para pasar a presentar su pensamiento acerca de la creación artística. Esta aparece como una reacción, una respuesta inmediata del autor teatral a los retos que la realidad le hace a él como artista y ser humano.

En el capítulo dedicado al pensamiento de Jesús Campos García, la estudiosa se aproxima a las ideas literarias del autor jienense. La suya sería entonces una creación «sin método» y «sin etiquetas», pensada «como indagación» y «como totalidad», que aparece «como reciclaje

de la realidad», «como transgresión de la tradición» y «como juego». En el subcapítulo titulado «A la caza de una poética: ideas literarias del autor», Gutiérrez Álvarez dedica su merecido espacio al teatro breve, cuyo cultivo y promoción es otra característica importante de la actividad de Campos García.

Hecho el intento de definir la poética de este autor, que trata de huir de etiquetas y clasificaciones, la investigadora nos deja conocer la mirada crítica de Campos sobre la situación del teatro español, enfocando temas como el teatro y la realidad histórica, el teatro y el poder, y el teatro y sus males. En cuanto a este último problema, se pone, a modo de ilustración, el ejemplo de la situación teatral en Madrid, tal como la ve Campos en su condición de hombre de teatro polivalente. En la parte final del capítulo dedicado a presentar el pensamiento de Campos García, se mencionan a su vez «posibles vías de rehabilitación», soluciones o 'medicinas' con el uso de las cuales este dramaturgo y director de escena espera ver un día el teatro recuperarse de los males que le ha diagnosticado.

A continuación, la autora del libro nos acerca a los temas que encontramos en la obra teatral de Campos García (capítulo tercero), entre los cuales tenemos principalmente el poder, en sus varias modalidades, al que ha de enfrentarse el ser humano, la crítica a la doble moral cristiana, los medios de comunicación, «que han reemplazado los principios morales por la morbosidad y la manipulación», por citar a la autora del libro (pág. 229), la muerte y la vejez.

Para terminar de presentar la poética del teatro transgresor de Jesús Campos García, en el capítulo siguiente, Gutiérrez Álvarez nos comenta las características formales de la producción teatral de este dramaturgo que, a la hora de llevar sus obras al escenario, se encarga asimismo de su montaje escénico en calidad de director de escena y escenógrafo. El riguroso estudio de la obra de Campos García que ofrece Gutiérrez Álvarez permite conocer los pormenores de la «concepción totalizadora» característica de la creación teatral del autor presentado. La estudiosa se centra en el dispositivo escénico, el signo visual y el objeto teatral, el espacio sonoro, el lumínico, el sensorial y el gestual de las obras que crea el protagonista de su estudio. Otras características formales del teatro de Campos García, que destaca la especialista, son la indeterminación del cronotopo, la metateatralidad, el *continuum* entre ficción y realidad,

la reescritura de mitos y leyendas, la transgresión de géneros y formas, el elemento farsesco, la dimensión alegórica y el humor.

En el capítulo quinto, el último de esta interesante monografía, vuelve al tema de Jesús Campos García como un autor inclasificable. No cabe duda que todo el estudio de su creación teatral, que realiza la autora, demuestra la incuestionable originalidad de la obra de este artista que propone un teatro que pretende responder a situaciones concretas con las que el ser humano ha de enfrentarse mientras vive. La suya es una respuesta altamente personal. Sin embargo, los críticos teatrales y especialistas destacan ciertas similitudes entre la producción teatral del autor jienense y la de los artistas vinculados con el llamado Nuevo Teatro Español. Gutiérrez Álvarez señala, no obstante —reconociendo, entre el NTE y el teatro cultivado por Campos García, un parentesco que se manifiesta en su capacidad crítica, el uso de ciertos recursos formales y el afán por el experimentalismo técnico y escénico—, que las características como la combinación en un mismo espectáculo de unas formas teatrales de tradición española con unos procedimientos de carácter vanguardista, el uso de la alegoría, distinto en ambos casos, y la actitud «anticolectiva» de Campos hacen que los especialistas, como Berta Muñoz Cáliz y César Oliva sitúen el teatro de Campos en un contexto más amplio: el de la Postmodernidad.

El libro de Gutiérrez Álvarez, escrito con profesionalidad, rigor y soltura, nos lleva a un apasionante viaje por la imaginación variopinta y fascinante de Jesús Campos García, por un particular mundo de visiones e ideas de este autor de convicciones firmes que trata lo grotesco y el humor negro como estrategias para combatir los males que aquejan a los humanos —artista de un espíritu lúcido y crítico, al tiempo que hombre capaz de mirar con comprensión las debilidades y los lados ridículos de un ser humano, que, hasta para sí mismo, no deja de ser un eterno enigma. El gran valor del libro es una larga entrevista con el autor, en la que Gutiérrez Álvarez le interroga sobre los temas a los que viene dedicada su monografía, lo que le da al lector la oportunidad de conocer por boca del dramaturgo, que siempre se expresa con una sutil inteligencia y una encantadora soltura, su personal visión de la creación teatral, de cuyo pormenorizado estudio, hecho por Ruth Gutiérrez Álvarez, el lector acaba de deleitarse.

Joanna Mańkowska

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny (Varsovia)





CONTEMPORARY THEATRE REVIEW. VOLUME 31 ISSUE 4,  
NOVEMBER 2021



En noviembre de 2021, se abrían las puertas al aforo sin restricciones en los teatros con la tímida esperanza de recuperar públicos, y sacar a flote a gentes y procesos de teatro hundidos tras el confinamiento, tocados por la incertidumbre, el miedo y una acentuada precariedad. En ese intento de avanzar entre el desconcierto, y adivinar las consecuencias de todo lo pasado, se sitúa el número 31 de *Contemporary Theatre Review*, que *Acotaciones* ha tenido a bien compartir ahora con sus lectores. A través de cinco contundentes artículos, una sustanciosa entrevista y una meritoria sección de contraportada, se analiza el impacto que supuso el confinamiento en el teatro y actuación contemporánea. *CTR* pone el foco, no tanto en el pensamiento teatral que se vivió tan activamente durante ese período, sino en los modos de producción: nuevas y/o transitorias formas de hacer, producir y compartir teatro. Nos acerca a la otra cara de las derivaciones teatrales y espectaculares en la creación durante la pandemia: la ética de sus procesos, y no solamente sus temáticas; su confrontación dialéctica con la realidad de la crisis, y la re-evaluación de decisiones, a veces ciertamente polémicas, de situar los límites entre la ficción y lo real uno de los principales sellos del teatro en la actualidad más allá de la convivencia política o social. Este número revela un interés ético creciente y necesario en la búsqueda de nuevos y respetuosos marcos deontológicos en tiempos de crisis.

La intervención de la ética en la práctica artística e investigadora del teatro tras la pandemia, en sus dimensiones social y política, puede responder a muchas causas: al apresurado trasvase del teatro a internet y a las redes sociales durante el confinamiento; a la reevaluación social de los marcos de la praxis escénica comprometida; a cómo cierta transgresión ha hecho necesarias nuevas figuras y eventos de acompañamiento de los procesos; y, por último, a una legítima, no ya apropiación de los

diseños y objetos artísticos, sino de respeto a los medios de producción y valores culturales y humanos de «otros» pueblos, colectivos, razas, realidades sociales. Las reflexiones se realizan mayoritariamente mediante ejemplos de buenas prácticas en la escenificación, recogiendo una sensibilidad ética y política hacia los modos de producción. Esta sensibilidad en el teatro responde con una urgente y necesaria investigación sobre la implicación política, moral y social no sólo de los textos dramáticos, manifiestos performativos y prácticas escénicas que denuncian el sentir, dolor e injusticia de la dura realidad de la migración, las minorías étnicas, los tabús sociales y misoginia, la violencia contra los animales... sino también al cuestionamiento de las propias formas teatrales eurocentristas y patriarcales y sus *modus operandi*; y a las consecuencias que tienen en el hecho de poder convivir y respirar todos, juntos y mejor. ¿Cómo podemos acercarnos a procesos de producción y exhibición más cuidadosos, que atiendan con delicadeza a la comunicación entre el público, y los actores y artistas participantes, a una saludable colaboración entre profesionales, entre culturas, y a un verdadero respeto? La denuncia de la instrumentalización del arte que tan peligrosamente acecha en estos tiempos se hace patente en nuevas formas de escritura escénica, planteamientos poéticos, procesos de conocimiento y empatía.

«Towards an Eighth Fire Approach: Developing Modes of Indigenous-Settler Performance-Making on Turtle Island», de Melissa Poll, encuadra dos estudios de caso que comprometen la ética de la inclusión y reivindican el teatro como un lugar ideal para escuchar y aprender. Para los nativos de la Isla de la Tortuga (Norteamérica), la era del Octavo Fuego significa una nueva época en la que colonos e indígenas puedan vivir juntos en armonía y «de buena manera». Conmueve su descripción de buenas prácticas, cuestionando la capacidad de ir más allá del teatro, de entender lo que no es mera y aparente alianza, de realmente hacer frente a un cambio de paradigma, asumir las fragilidades que conlleva, entre ellas ser capaz de rechazar condiciones laborales que comprometan el tratamiento equitativo entre participantes, visitar los protocolos en la génesis de los proyectos, durante los ensayos y en todas sus niveles de colaboración, dentro del propio espectáculo y fuera, en las actividades y eventos (con y sin público) que implica el tratamiento de material sensible y testimonial. Se trata de responsabilizar consecuentemente al proceso y no sólo al resultado de presentación. Expone las consecuencias a corto,

medio y largo plazo con vistas a garantizar una alternativa a los sistemas productivos eurocéntricos e intentar avanzar juntos en una nueva y más saludable manera de colaborar.

En «Immigration Infrastructure Theatricalised in *Illegalised* and *The Claim*», Ella Parry-Davies analiza la naturaleza performativa de la infraestructura migratoria del Reino Unido en dos obras teatrales estrenadas ambas en el 2019, antes de la pandemia y retransmitidas durante el confinamiento: *Ilegalizados*, del colectivo de teatro político e intervencionista británico-rumano Bézna Theatre, y *La declaración*, una entrevista ficcionada del dramaturgo Tin Cowbury y el director Mark Maughan. Ella Parry-Davies reivindica en el artículo el potencial del ciudadano para cambiar la dañina influencia de las estructuras burocráticas y legislativas en la experiencia que la persona que tiene de su status de migrante y el sistema de control fronterizo. Para España, Melilla y la Comunidad Europea tiene relevancia porque analiza, desde una perspectiva artística, no ya la problemática social de los inmigrantes del continente africano, sino la propia coherencia de las instituciones y la problemática del apoyo humanitario que defienden en sus discursos.

«Playing Slaughter: On Staging Animal Deaths and Entangling Art With Life» reflexiona sobre las paradojas que aparecen cuando el teatro acude a la presencia de animales vivos o muertos en sus puestas en escena, en ocasiones en busca de un efecto extremo que puede resultar contraproducente para el propio manifiesto artístico de quien la propone. La autora, Dorothea Semenowicz, analiza la controversia de las siguientes puestas en escena: *Genet a Tangeri* (1984) de la Compañía Magazzini Criminali representada en un matadero cuando al mismo tiempo los operarios del recinto sacrifican un caballo; *Accidens (Matar para comer)* (2004) de Rodrigo García escenifica la muerte de un bogavante; y, por último, el happening en 2017 de 11 performers ante el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau que como protesta contra la guerra degüellan a una oveja. El escándalo y polémica que despiertan estas propuestas sirve para profundizar en el poder del teatro y la estética performativa para cuestionar los límites de la realidad y el acuerdo social; límites, que en momentos como el que rodea esta edición, se vuelven más delicados y susceptibles de impugnación.

Desde un lugar totalmente distinto, Olga Beloborodova y James Little realizan en «Staging Beckettian Minds: *Umwelt* and Cartesian Stage Space in Beckett's Plays» un inteligente estudio del espacio

escénico en las obras de Samuel Beckett, concretamente, de la tensión que surge entre la relación simbiótica que mantiene a los personajes inmersos en su medio ambiente, y, al mismo tiempo, la decisión explícita del autor irlandés de mantener una férrea separación entre el escenario y el público en la puesta en escena. Los autores reflexionan sobre las posibilidades que ofrece el proscenio del teatro cartesiano a Beckett para explorar y cuestionar hasta el límite la visión dualista del mundo e inscribir y desplegar el modelo de la mente que sus obras exploran.

«Power, Perception, and Professionalism: An Empirical Study of Digital Theatre Criticism in Canada» es un artículo de investigación, farragoso en ciertos momentos, que no parece terminar de dar forma a la hipótesis que plantea. Sus autores, Michelle McArthur, Signy Lunch y Scott Mealeyn se preguntan cómo la era digital «desafía el valor de la distinción entre profesionalismo y amateurismo, desestabiliza la función de «guardianes» que tuvieron los críticos antes [de la pandemia], mientras que al mismo tiempo identifica la disparidad emergente entre escritores y la persistencia de barreras a la participación.» Aunque el planteamiento no deja de ser consistente, la lectura del artículo se resiste y no parece articular claramente las conclusiones o la dirección a la que apuntan. El tiempo de pandemia y confinamiento nos ha ofrecido la oportunidad de idealizar un teatro más sostenible y con futuro, pero ¿cómo se mantiene o entorpece un discurso crítico rico y variado de práctica y crítica teatral, inclusivo y democrático, en una era digital que parece caminar de la mano de la precariedad?

Clio Unger, premio ensayo 2020 de TaPRA (Theatre and Performance Research Association), cierra la sesión de artículos reflexionando sobre una emergente forma espectacular: la conferencia performática, un género híbrido entre la práctica académica y artística que el propio autor define como investigación en gestos de convivencia, que sirven para compartir un conocimiento útil para crear y comprender un mundo diferente. En «Share your work: Lola Arias's Lecture Performance Series and the Artistic Cognitariat of the Global Pandemic», Unger analiza este género, *lecture performance*, en la obra de Lola Arias. *Mis documentos* es una serie de conferencias performáticas donde los invitados (creadores-as, actores, actrices y/o directores de escena) comparten sus pantallas, esos documentos íntimos, obsesiones o debilidades que se almacenan en los ordenadores, que llenan tiempos y esfuerzos. Un trabajo aparentemente inútil, pero de inmenso valor para uno mismo,

que al compartirlo en intimidad con los espectadores se convierte en un saber en consonancia. A partir de aquí, el artículo explora la intersección entre la realidad social y humana, y la economía política del conocimiento. Analiza cómo tanto las TED *talks* como las conferencias performáticas representan intentos de aproximar el arte contemporáneo a la epistemología, de hacer partícipe al público de la «epistemización» que sufre el arte, denunciando con ello la globalización también de la economía del conocimiento. Estas manifestaciones son, por un lado, reflejo de la necesidad de encontrar otros formatos de presentación, de explorar otros marcos fuera de lo institucional y ya homogeneizado, no estandarizado, para compartir conocimiento y saber hacer del teatro. Pero también propusieron en su momento una vía de escape, apelando a una dimensión humana, a la necesidad de respirar juntos durante la pandemia en el confinamiento, de muchos días de duelo e incertidumbre, de compartir lo que uno supiera por si fuera de utilidad para un mundo mejor que pudiera venir después. La intención de estas iniciativas es pues unir, conectar a los actores y espectadores en una red socializada de ideas que, a pesar de reconocer la dependencia en redes capitalistas para su distribución online, no respondan a su lógica consumista pudiendo llegar a empoderar nuevas propuestas cívicas y políticas.

Para finalizar, Bryce Lease entrevista a la directora internacional de teatro Yana Ross (Moscú 1973) en torno a su controvertida adaptación de la obra de David Foster Wallace «Short Interviews with Hideous Men» (literalmente, «Entrevistas cortas con hombres abominables») para el *Schauspielhaus Zürich*. Trata la obra de los tabús sociales sobre masculinidad, sexualidad, misoginia, perversión, vejez... Esta entrevista es tan provocativa como iluminadora sobre los desafíos de la pornografía en escena: el respeto al espectador, a la producción, a los actores, a la propia visión de su directora con fuertes convicciones políticas y activismo feminista y rompedor.

Conmovedoras son también, como decía al principio, las últimas páginas (*backpage*), dedicadas, como señala la edición, «a breves escritos que reflejan la inmediatez y perspicacia de los hombres y mujeres de teatro, performers y artistas cuando valoran y analizan su propia práctica o la de sus colegas». En este número se recuerdan a David Bradby, Lee Breuer, Peter Terson y Marion Peter Holt. A este último, traductor, hispanista y catalanista, miembro académico correspondiente de la Real Academia española desde 1986, ha de reconocérsele la presencia en US

de numerosos textos de autores y autoras contemporáneas de nuestra península. La traca final de este número son dos apuntes que a modo de sugerencias dan bastante que pensar: «Cómo imaginar un mundo mejor, desafíos y paradojas de la exploración temática de la utopía en escena», de la crítica teatral y editora internacional Natasha Tripney; o bien, cómo mantener esa «mirada esperanzadora hacia el futuro», que apunta la directora creativa y académica feminista Hannah Joyce Banks. ¿Dónde están ahora esas posibilidades que el confinamiento mantuvo encendidas?

Merece la pena invertir un tiempo en la lectura de esta revista. Un tiempo para pensar en afrontar de diferente manera los retos y complejidad de la producción actual y venidera, no ya en cuanto a formatos y resultados escénicos, sino también a la sostenibilidad de sus métodos y procesos, así como las consecuencias y derivas éticas de los mismos, como describe la editorial de *CTR*: «la fragilidad de la vida queda suspendida entre la danza de las palabras que todas las reflexiones de esta edición corroboran con humildad y gracia».

Sol Garre



HUERTA CALVO, JAVIER Y VÉLEZ SAINZ, JULIO  
(DIRS.); MOLANES RIAL, MÓNICA (COORD.) (2020)  
*NUEVOS CIRCUITOS TEATRALES DEL SIGLO XXI*. EDICIONES  
ANTÍGONA



Dentro de la serie *Circuitos teatrales del siglo XXI*, podemos encontrar, por el momento, tres volúmenes: *Circuitos teatrales del siglo XXI*, *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI* y *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI*. Los dos primeros volúmenes, bajo la dirección de Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz y la coordinación de Mónica Morales Rial (con Julia Gaytán Duque en el primero de ellos), y el último volumen, bajo la edición de Jara Martínez Valderas, Marga del Hoyo Ventura y José Manuel Teira Alcaraz.

El libro *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI* es el segundo volumen de una serie de comunicaciones y artículos resultantes del proyecto de investigación en Humanidades de la «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid» (TEAMAD), amparado por la Comunidad de Madrid, y que ha sido publicado por Ediciones Antígona en su colección de crítica. Dentro de este volumen podemos encontrar artículos y comunicaciones distribuidos en tres epígrafes: «Sonido e imagen», «Cuerpo» y «Tópicos y espacios». Al inicio, el libro cuenta con una Introducción llevada a cabo por uno de los directores del volumen, Julio Vélez Sainz, donde nos advierte de la multiformidad de propuestas teatrales que se han llevado a cabo en la Comunidad de Madrid en los últimos años, así como de la heterogeneidad de los artículos de investigación que contiene este libro. Intenta esclarecer, a rasgos generales, las tendencias de las propuestas teatrales que se realizan en la capital, donde persisten formas como el metateatro, el teatro documento, la *performance*, lo posdramático, lo pobre y lo político, y donde sigue habiendo un claro interés por los clásicos. En esta introducción, cobra importancia la presentación de la página web Teatrero.com como

una plataforma que facilita la tarea de documentar la repercusión de un espectáculo teatral y la labor de los investigadores académicos para hacer una crítica completa sobre un espectáculo, lo que favorece un análisis más profundo y objetivo de la obra y no solo una crítica divulgativa.

En el apartado «Sonido e imagen», nos encontramos con tres artículos o comunicaciones en torno al sonido y lo multimedia. En *El sonido como generador de dramaturgia en la escena actual (Un acercamiento al trabajo de Heiner Goebbels y Onírica mecánica)*, Alicia Bernal Molina nos habla sobre el teatro musical experimental, un tipo de teatro ligado a la experimentación a través de la tecnología, de los objetos y de la performance que se basa en el tratamiento del sonido y de la música. Para ello, toma como referencia el montaje *Stifter Dinge* (2007), de Heiner Goebbels (uno de los directores escénicos más relevantes del ámbito teatral europeo contemporáneo), y el espectáculo *El rumor del ruido* (2016) de la compañía Onírica Mecánica, (con Jesús Nieto y Pedro Guirao), que también desarrolla sus montajes en torno al sonido, a la percepción y a la relación con los objetos. Por su parte, Diego Palacio Enríquez, en su artículo *Terminologías y fundamentos del espacio sonoro*, propone una investigación terminológica y una taxonomía en torno al sonido y a las fases del trabajo relacionado con el espacio sonoro para reivindicar la figura del diseñador de sonido y de lo sonoro como parte intrínseca del espectáculo escénico. Por último, en *La dramaturgia visual: Intervención de textos para el teatro multimedia*, María Caudevilla nos introduce en el teatro multimedia europeo y en el uso de este medio como un elemento escenotécnico capaz de reemplazar a la palabra o de crear una dialéctica con el intérprete.

Otros tres artículos, se enmarcan en el epígrafe «Cuerpo». Uno de ellos es *Transmutaciones corporales escénicas. Más allá del antropocentrismo en dos obras de Manuela Infante*, de Sofía V. Arévalo Reyes, un análisis de dos de las obras de la dramaturga y directora chilena Manuela Infante: *Realismo* (2016) y *Estado vegetal* (2017). En ambas, la directora cuestiona la noción moderna del ser humano como medida de todas las cosas a favor de los objetos y de lo vegetal. De este modo, el hecho teatral no solo dependería de la expresividad del cuerpo de los actores, sino de la experiencia artística del espectador y de la presencia de lo objetual y lo vegetal. Siguiendo esta línea de investigación acerca de la importancia de la experiencia o percepción del espectador, nos encontramos con el artículo de Miguel Ribagorda Lobera, *Valores psicofisiológicos del espectador como elementos de construcción escénica*, donde se plantea una hipótesis en la

que el objetivo en el estudio del teatro sea el hecho teatral y no el texto dramático, lo cual implicaría también el estudio de la percepción del espectador, algo en lo que ya está trabajando el Laboratorio de investigación teatral de Madrid (Lictem). Por último, en este epígrafe, nos encontramos con *La narrativa epistolar en el escenario coreográfico contemporáneo*: Las amistades peligrosas de V. Turcu y L. Mujic (SNG Maribor, 2014), de Irina Nefodova Skulskaya, que nos habla del proceso de creación de una versión coreográfica de la famosa novela que el general francés, Choderlo Laelos, publicó en 1782: *Las amistades peligrosas*. La versión coreográfica de V. Turcu y L. Mujic, estrenada en 2014, formaba parte de una coproducción entre la Opera Nacional Eslovena en Maribor y el festival de verano de Dubrovnik.

El último epígrafe, «Tópicos y espacios», contiene un mayor número de artículos, pero todos ellos siguen subrayando lo misceláneo del contenido, algo que, en realidad, nos hace cuestionar la necesidad de los epígrafes. El primer artículo es *La isla del tesoro: (Per)versión del espacio en la adaptación teatral de Bryony Lavery y su traducción escénica por la Joven Compañía*, de María Soledad Gómez Ruiz. Se trata de un estudio que compara la versión teatral de *La isla del tesoro* de Stevenson que llevó a cabo la dramaturga y adaptadora británica feminista Bryony Lavery en 2014, con la adaptación teatral de la versión española para la Joven Compañía realizada por José Luis Collado bajo la dirección de José Luis Arellano en 2017. En *El teatro y (¿su doble?) la filosofía. Apuntes sobre su relación actual*, su autora, María J. Ortega Máñez, reflexiona sobre la relación histórica entre filosofía y teatro y la función social de ambas disciplinas, haciendo un breve recorrido desde la Antigua Grecia y el Siglo de las Luces francés hasta nuestros días. Siguiendo con la estela de la comparación de obras, David Boceta Gavira, en su artículo *Análisis comparado entre el código de interpretación de Vania: Escenas de la vida (Álex Rigola) y Crimen y telón (Ron Lalá)*, nos plantea las semejanzas y las diferencias desde el punto de vista del trabajo actoral de dos espectáculos absolutamente diferentes en cuanto a su estilo, naturaleza y dirección. Por otra parte, Olivia Nieto Yusta, en *Cuidado con el perro, de Eva Redondo. Del texto a la puesta en escena*, nos sumerge en el proceso creativo que Eva Redondo llevó a cabo para realizar esta obra que se centra en las diferentes formas de violencia ejercida contra las niñas y mujeres en distintas partes del mundo, independientemente de su nacionalidad, clase social o estado civil, a través de cuatro historias fragmentadas y

recursos dramáticos basados en ejercicios de Sanchis Sinisterra. Otro estudio sobre una obra teatral es el artículo realizado por Alessia Faiano titulado d.juan@simetrico.es, de Jesús Campos García. *Una mirada crítica acerca de la soledad española contemporánea*, en el que se analiza la propuesta teatral realizada por Jesús Campos en 2008 sobre el mito de don Juan, como una de las reescrituras más originales e innovadoras de los últimos años, donde la sensualidad adquiere un papel principal y se reivindica la figura de doña Inés como una mujer emancipada. En *El teatro político de Álex Rigola: Vania: Escenas de una vida y Un enemigo del pueblo (Ágora)*, Jara Martínez Valderas posiciona a Álex Rigola como un director de teatro político que llama al espectador a la reflexión, no a la subversión, mientras que los dos últimos artículos se centran en el teatro clásico español. Por una parte, Javier J. González Martínez propone, en *Análisis espectacular del teatro clásico español en la actualidad. Una propuesta de crítica teatral*, unas pautas generales para el análisis de los espectáculos actuales del teatro español del Siglo de Oro, centrándose, no en el análisis dramaturgico, sino en el análisis de la escenificación del propio espectáculo, a través de la recepción del público del trabajo creativo llevado a cabo por el dramaturgista y el director de la puesta en escena. Por otra parte, Miguel Ángel Jiménez Aguilar en *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en la cartelera de Madrid en la temporada 2017-2018*, hace una compilación de los espectáculos llevados a cabo por la compañía en esa temporada que contó con obras como *La dama duende*, *Barrio de las letras*, *La dama boba*, *Otro gran teatro del mundo*, *El perro del hortelano*, *Los empeños de una casa*, *Comedia Aquilana*, *El caballero de Olmedo*, *El burlador de Sevilla*, *El banquete*, *La cueva de Salamanca* y *Arlecchino servitore di due padroni*, cuyas fichas técnico-artísticas se pueden consultar en la página web Teatrero.com, para la plataforma TEAMAD.

El artículo que cierra el libro, a modo de conclusión, son las palabras de André Helbo, que trata de definir el sentido de los circuitos teatrales en un momento de diversidad y abundancia de propuestas escénicas marcado por una búsqueda constante de renovación y donde se prioriza la experiencia del espectador.

Después de este recorrido por *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*, podemos determinar que se trata de un libro heterogéneo que engloba comunicaciones y artículos de investigación académica sobre el ámbito teatral y sobre algunos espectáculos teatrales, tanto nacionales como internacionales, de diferentes creadores y perspectivas, desde el 2007 al

2018. Así mismo, el lenguaje de los investigadores oscila, algunas veces, entre lo críptico de lo académico y lo cercano de lo divulgativo, según sea el caso, potenciando así su diversidad. Por tanto, podríamos decir que se trata de un volumen compilador al que podríamos acercarnos teniendo en cuenta los artículos que más encajen con nuestros intereses y gustos personales y/o profesionales, eligiendo, a través de su índice, aquellos que nos parezcan más interesantes según el momento en el que estemos, convirtiéndose, así, en una obra de consulta especializada.

Sonia de Carlos





MARTÍNEZ VALDERAS, JARA; DEL HOYO VENTURA, MARGA; Y TEIRA ALCARAZ, JOSÉ MANUEL (EDS.) (2021). *ÚLTIMOS CIRCUITOS TEATRALES DEL SIGLO XXI*. ANTÍGONA



*Últimos circuitos teatrales del siglo XXI* cierra la trilogía formada por *Circuitos teatrales del siglo XXI* y *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*, de la Editorial Antígona. Esta colección es fruto de la quinta edición del Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), organizada por la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (AJIET) y patrocinada por el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). A su vez, se enmarca dentro de las publicaciones resultantes del proyecto *Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo* (CARTEMAD), un proyecto de investigación realizado al amparo de la Convocatoria de Proyectos de Investigación en Humanidades de la Comunidad de Madrid, del Instituto del Teatro de Madrid.

Tras una breve introducción a cargo de los editores del volumen (Jara Martínez Valderas, Marga del Hoyo Ventura y José Manuel Teira Alcaraz), nos encontramos con la Conferencia inaugural del *V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales* (CIJIET) a cargo de Alfredo Sanzol, en la que el dramaturgo, director de escena y actual director del Centro Dramático Nacional, reflexiona acerca de la proxe-mia, de cómo él mismo se acerca a los personajes de sus obras y de cómo les afecta y moldea su lugar en el mundo. Relaciona esta búsqueda vital de los personajes con la que realizan los actores y actrices en el escenario; cómo esa incertidumbre a la hora de elegir un lugar específico en el que situarse en el espacio, se podría interpretar como que era el propio personaje dudando acerca de su lugar, más allá de la acción consciente y creativa del actor o actriz.

Este volumen está formado por veinticuatro artículos acerca de la situación del teatro contemporáneo. Si bien esa parece ser la línea de la colección, en este último número se abren las fronteras del campo de la investigación, para dar cabida a ciertos artículos que se alejan de la promesa de su título, como son los tres primeros, aquellos pertenecientes al bloque temático de la «Dramaturgias del siglo XX». Con «*Huelga en el puerto: La configuración del teatro político en la obra de María Teresa León*», Celia Faba Durán analiza cómo el tiempo que, María y Rafael Alberti, pasaron en Francia, Alemania, Polonia y Rusia, conociendo su teatro y a sus grandes exponentes, como Piscator o Meyerhold, marcó su forma de entender el arte y la creencia de que el teatro debía cumplir con un compromiso transformador de la sociedad. Más adelante, realiza un análisis de la obra *Huelga en el puerto*, desentrañando sus elementos políticos, así como la puesta en escena, en la que encuentra paralelismos con otros referentes europeos. En «Alfonso Sastre versiona a Langston Hughes: *Mulato* frente a *Mulatto*», Mario Millanes Vaquero realiza una minuciosa comparación entre la obra original de 1930 y la (muy) libre versión de Sastre de 1964. Se cuestiona si lo que el dramaturgo español hace es adaptar, traducir o versionar, y si estos numerosos y sustanciales cambios son necesarios y/o coherentes con el propio texto y su contexto. Por último, en «Picasso dramaturgo. Un diálogo de su obra con las artes escénicas del siglo XX», Sílvia Galí Ferran profundiza en las otras facetas del pintor malagueño, como un artista total en su búsqueda por romper los límites de las disciplinas creativas y dando coherencia al conjunto de su obra.

En el segundo bloque, «Dramaturgia española contemporánea», regresamos al siglo XXI con tres artículos, dos de los cuales giran en torno a la obra del dramaturgo Juan Mayorga. En «El espectador como traductor. Reflexiones sobre el lenguaje en *La paz perpetua* (2007), de Juan Mayorga», Agustín Pérez Baanante estudia lo que define como polifonía de voces de la obra, de discursos, en los que el espectador es un elemento activo de la acción, quien debe procesar la información que recibe, tanto de las palabras como de los silencios, y cómo aquello que no se dice es igual de relevante que lo que sí se pronuncia. Por otra parte, en «El comandante como dramaturgo, una nueva lectura de *Himmelweg*, de Juan Mayorga», Zoe Martín Lago analiza las capas de metateatralidad que encontramos en la obra y en la figura del comandante, quien dentro del texto cumple una función similar a la de un dramaturgo y cómo en

su forma de trabajar podemos hallar paralelismos con los mecanismos del propio autor en su proceso creativo. En el tercer artículo de este bloque, «La representación de la contemporaneidad en el teatro español actual: *El pequeño poni* (Paco Becerra), *En la luna* (Alfredo Sanzol) y *Siglo mío, bestia mía* (Lola Blasco)», Markel Hernández Pérez examina el teatro contemporáneo a través del análisis y la comparativa de la obra de estos tres autores, para explorar la forma en la que cada uno de ellos afronta la tarea de acercarse al mundo actual en sus textos.

Si bien el segundo bloque se centraba en la dramaturgia española, en el tercero, llamado simplemente «Dramaturgia contemporánea», se abren las fronteras y se da cabida al panorama internacional. En «El lenguaje de Wittgenstein en Beckett, Arrabal y Calonge», Luis Miguel Sánchez Mota toma la obra de tres autores representantes del teatro del absurdo para ejemplificar la ruptura lingüística que desarrollan y cómo estas se relacionan con los estudios del filósofo austríaco. En «La voz rapsódica de Roland Schimmelpfennig», Enrique Bazo hace un recorrido a algunas de las obras más representativas del autor y analiza sus características, que considera más cercanas a la voz rapsódica que plantea Jean-Pierre Sarrazac, que al posdrama en el que se le suele situar. «Del «Puto renacimiento» al muro de Berlín: La fabulación histórica en la dramaturgia de Jordan Tannahill», es el artículo en el que Fernando Pérez Sañudo analiza cómo el autor se sirve de la ficcionalización histórica y sitúa sus obras en contextos alejados para buscar la reflexión política de la contemporaneidad en su performance escénica. En «Hacia un teatro líquido: Dea Loher y sus fundamentos baumanianos», Joel Hernández Martín parte del concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman para analizar dos obras de la dramaturga alemana en busca de vestigios del cambio de paradigma que propone la corriente de pensamiento. Por último, en «Del viaje al lenguaje: Exilios, migraciones e identidad lingüística en escena», Alba Saura Clares analiza el teatro contemporáneo argentino a través de las disfuncionalidades del lenguaje y la comunicación, y el impacto en la sociedad de los movimientos migratorios del último siglo.

El cuarto bloque se centra en la «Escenificación contemporánea». El primero de los artículos, «El teatro de Jorge Eines: Cuerpos en Lorca e Ibsen», de Susana Inés Pérez Alonso, estudia el papel del actor-creador *cineciano* a través de la relación del cuerpo con los objetos y tomando como objeto de análisis las puestas en escena de *1941*, *Bodas de sangre* y *Peer*

*Gynt, el gran monarca*. En «La centralidad de la experiencia y la emoción en la trayectoria escénica de Irina Kouberskaya», Patricia González Almarcha hace un recorrido a la producción escénica de la directora eslava afincada en Madrid desde 1973. El elocuente enunciado de «Miguel del Arco y Ricardo III. Análisis del proceso creativo y del espectáculo», de Manel Gimeno Martínez, hace que mayor puntualización sea innecesaria. «Conversaciones de Whatsapp entre estilemas, emojis y reguetón: Versión escénica de *La vengadora de las mujeres* para el público adolescente de Iztapalapa», de Ana Yunuén Castillo Colín, busca analogías entre aspectos propios del barroco y elementos de la cultura digital, partiendo del análisis de tres puestas en escena contemporáneas de la citada obra de Lope de Vega, para elaborar una nueva interpretación del texto.

Habiendo sobrepasado el ecuador de este volumen, nos encontramos con el quinto bloque, titulado «Relación con el espectador», que engloba artículos que hacen especial hincapié en la participación del espectador como elemento activo dentro del hecho teatral. El primero, «*Discurso de promoción* y su propuesta de expectación de la historia peruana», de Muriell Mundaca Trujillo, disecciona el espectáculo teatral del colectivo Yuyachkani, fruto de un laboratorio de creación y experimentación, en el que se estudia la situación sociopolítica y cultural del país, desde su independencia en 1821. En «Hacia una poética de lo cotidiano en el teatro de Alícia Gorina (2007-2020): Transitoriedad discursiva entre tradición italiana e interacción participativa», Rosario Bernaschina Cuadra estudia las puestas en escena de la directora y la forma en la que involucra al público dentro de sus propuestas mediante sus dispositivos escénicos. En «El carácter ritual en el teatro contemporáneo: Creación y puesta en escena de *Hijos de Grecia*», Pablo Caballero Hernández profundiza en la fundamentación y características de los ritos y mitos teatrales y en su traslación conceptual dentro del espectáculo, de doce horas de duración, de *Los números imaginarios*. En «Coreografiar para el espacio museístico: Estudio de dos piezas de Anne Teresa De Keersmaeker y de Noé Soulier», Laura Torrado Faro estudia cómo la situación del público en el espacio abierto, con acceso libre y tiempos de asistencia variable, modifican los fundamentos de los espectáculos coreográficos. En «Introducción ontológica al teatro online: La atmósfera energética telemática», de Ramón Gázquez y Cristian Alcaraz, cuestiones como cibercultura, hipertextualidad e hipermedialidad, o figuras como las de productor-consumidor y creador-performer se muestran fundamentales

para comprender el fenómeno teatral que se dio en las redes a lo largo del confinamiento de 2020. Cerramos el bloque con «(Des)Programación dramaturgica: Influencias y aportes del lenguaje videolúdico en la creación de dispositivos escénicos de interacción», de Constanza Blanco Jessen, en el cual se ahonda en la implementación en la escena de recursos provenientes del mundo de los juegos, los videojuegos y los juegos de rol, sirviendo de estudio indispensable a la hora de analizar los formatos interactivos en los que los espectadores son a su vez jugadores de un hecho teatral.

El penúltimo bloque es el que atañe a la «Educación en Artes Escénicas». En «La presencia de las Artes Escénicas en los estudios reglados de secundaria. Caso práctico en un instituto de secundaria», Xesca Vela reflexiona acerca de la importancia de las artes escénicas en la educación y su práctica inexistencia en los proyectos curriculares de los centros, además de analizar los resultados obtenidos en un centro de secundaria tras tres años de paulatina implantación. En «La evaluación de la calidad en educación superior artística de grado y máster en Arte Dramático en España», José Manuel Teira Alcaraz analiza las leyes educativas a las que se han adscrito las escuelas y los estudios de artes escénicas en los últimos años, así como su situación actual.

El último apartado, titulado «Colofón», es en el que encontramos el artículo, «El teatro en los tiempos del corona: Utopía, convivio, supervivencia e intermedialidad», en el que Julio Vélez Sainz estudia la oferta cultural que se dio a lo largo de la cuarentena, tanto desde las instituciones como desde las propias compañías, cómo por un lado difundieron sus espectáculos de forma online y cómo por otro, se crearon o adaptaron proyectos artísticos específicamente para la transmisión digital.

Se trata pues, de un recopilatorio de artículos científicos teatrales de gran calidad e interés, en el que, probablemente, lo menos acertado sea su título, pues puede llevar a confusión.

Borja Centeno





RIBAGORDA, MIGUEL (2022). *UN ENCUENTRO FELIZ. TEATRO Y NEUROCIENCIA*. ARTEZBLAI



Cuando tuve en mis manos por primera vez el conocido libro de Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia sobre las neuronas espejo y los mecanismos de empatía emocional me llamó mucho la atención cómo empezaba el texto, pues los autores citaban al recientemente desaparecido director de escena Peter Brook, destacando unas declaraciones suyas donde exponía que las neurociencias empezaban a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre. Dicha afirmación era el principio de un «encuentro feliz», como versa el libro de Miguel Ribagorda, que en la actualidad está dando frutos realmente interesantes.

Durante la primavera del 2007, concretamente entre el 20 de abril y el 11 de junio, impulsado por el Dipartimento di Musica e Spettacolo en colaboración con la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna, tuvo lugar en la universidad de dicha ciudad el primer seminario interdoctoral cuya temática era *Teatro e neuroscienze*. En dicho evento académico participaron diferentes investigadores de universidades europeas y norteamericanas. El planteamiento de un seminario internacional de esas características suponía hacer presente y visible una línea de investigación que hasta ese momento estaba poco tratada: la comprensión del fenómeno teatral desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva para plantear una nueva teatrológia pluridisciplinar y experimental. Estábamos ante un encuentro entre ciencia y arte desde planteamientos que propiciaban la apertura de nuevos horizontes de investigación. Este nuevo campo de interrelación dio lugar dos años después al nacimiento en la universidad *La Sapienza* de Roma del primer congreso internacional *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* organizado por el departamento de Historia del Arte y del Espectáculo, coordinado por Clelia Falletti y Gabriele Sofia. Este primer encuentro internacional propició cuatro

congresos científicos más con una importante afluencia de investigadores y creadores.

Durante los años posteriores diferentes estudiosos tanto del ámbito italiano como del área anglosajona han presentado diversas publicaciones relacionando los avances neurocientíficos con los mecanismos teatrales, centrándose principalmente en la relación entre espectador-actor y en el proceso de creación actoral, llegando a aplicar las perspectivas de las ciencias cognitivas y las neurociencias a métodos interpretativos concretos o elaborando propuestas de investigación experimental sobre las estrategias de recepción teatral. Es el caso de los trabajos de Bruce McConachie, Rhonda Blair, Amy Cook, Vladimir Mirodan, Rick Kemp, John Lutterbie, Maiya Murphy, Luca Spadaro, Gabriele Sofia, Clelia Falletti o Victor Jacono.

En el ámbito español, en la primera década del nuevo siglo el autor que escribe estas líneas en su investigación doctoral sobre los fundamentos científicos del proceso creativo del actor se centró en esa emergente perspectiva de estudio para indagar en los estímulos y señales psicofísicas que el cuerpo-mente del intérprete activaba a través de la partitura de acciones que desarrollaba sobre la escena para provocar el efecto de organicidad. Las neurociencias y ciencias cognitivas eran el espacio ideal para poder llegar al núcleo del *bios* escénico actoral. En años posteriores, tuve la suerte de conocer a otro artista-investigador, en este caso director de escena, que estaba realizando su tesis doctoral sobre teatro y neurociencia desde una perspectiva experimental para estudiar la conexión entre espectador y actor. Dicha tesis fue defendida el 2017 en la Universidad Complutense de Madrid y su autor era Miguel Ribagorda.

El libro que reseñamos, que ha obtenido el XIV Premio Internacional Artezblai de Investigación sobre las Artes Escénicas, es la plasmación de las investigaciones que ha llevado a cabo Ribagorda durante estos años centradas principalmente en los mecanismos y estrategias que pone en funcionamiento el espectador como receptor del espectáculo escénico.

Prologado por otro de los investigadores europeos más sobresalientes respecto a esta área de estudio como es Gabriele Sofia, el texto se articula en tres actos, un epílogo y tres anexos. Partiendo de la concepción del hecho teatral como acto comunicativo bidireccional, el primer acto se centra en la emisión, es decir, en la actuación de los intérpretes, el segundo acto nos habla de la recepción, del papel del espectador

en el hecho escénico, finalmente, el tercer acto aborda el análisis de la comunicación, presentando un trabajo experimental desarrollado por Miguel Ribagorda a través de mediciones empíricas mediante técnicas que estudian la actividad electrotérmica de los receptores, es decir, del público que asiste al espectáculo. Estamos, pues, ante una investigación que no se centra únicamente en una perspectiva analítica o descriptiva tradicional, sino que se adentra en una vertiente exploratoria y experimental utilizando las nuevas tecnologías que se ponen al servicio de la investigación artística.

Ribagorda parte de la definición de neurociencias como aquellas ciencias que se ocupan del sistema nervioso, central y periférico, o de cada uno de sus diversos aspectos y funciones especializadas para plantear el hecho teatral a partir de procesos psicofisiológicos en la creación y recepción de una comunicación bidireccional que aspira a ser transformadora. Para ello, se centra en la figura del espectador como receptor activo, llegando a afirmar que el teatro es el arte del espectador. Dicha afirmación sería discutible, pues hay otros componentes de la nomenclatura teatral fundamentales como es el caso del actor, pero justificable dentro del marco teórico que nos propone Ribagorda proponiendo una línea de pensamiento que afirma que los espectadores reinterpretan de manera activa, participan y sostienen la naturaleza dinámica de la comunicación teatral, por tanto, para nuestro autor son los verdaderos protagonistas de este arte.

En el primer acto, analiza el proceso de emisión proponiendo el estudio de las bases neuronales del aprendizaje, basándose en modelos que actualmente conectan con el floreciente campo de la neuroeducación. Ribagorda, teniendo en cuenta los estudios de Piaget, Vygotsky o Bruner, propone un perfil docente en conexión con el perfil del director de escena basado en los objetivos de estimular y aceptar la iniciativa del actor-estudiante, ser flexible, medir el vocabulario, saber qué opinan los actores, estimular al actor a crear o incentivarlo durante el proceso de creación, todo ello para potenciar las inteligencias múltiples de los intérpretes y también su inteligencia emocional, defendida por Goleman, para desarrollar las habilidades emocionales y sociales desde el control y la autorregulación afectiva que le permitan afrontar con éxito los desafíos. A partir de estas directrices respecto al proceso de enseñanza-aprendizaje entre profesor-alumno y director-actor, el autor nos propone

el estudio del emisor, es decir, del actor, desde cuatro áreas: la atención, la emoción, la memoria y la acción.

Centrándose en la neurofisiología de la atención, esa capacidad para seleccionar y focalizar un estímulo, el director de escena vasco nos presenta los diferentes modelos de atención, destacando la atención interna y externa, focalizada o dividida o la atención sostenida, selectiva, alterna y encubierta. De todos ellos, destaca dos tipos principales como son la voluntaria y la reflexiva o exógena que pone en funcionamiento el actor a través de la acción que se dirige hacia un objetivo concreto o como reacción a un estímulo, excitando sus estructuras cerebrales. Respecto a la emoción, se destacan las diferentes teorías clásicas como la de James-Lange, Lazarus, Panksepp o Cannon-Bard para plantear las estrategias de la generación emocional y las reacciones fisiológicas, cognitivas y conductuales-motoras que se producen. Las teorías periféricas («de fuera hacia dentro», si hablamos de su orientación) y centrales («de dentro hacia fuera») de la activación emocional se relacionan con las diferentes técnicas interpretativas o métodos de interpretación teniendo en cuenta los que proponen un trasvase sensorial (Stanislavski, Strasberg), los que apuestan por una distancia emocional (Meyerhold, Brecht) o los que provocan una construcción expresiva (Grotowski, Barba). Echamos en falta en este capítulo mayor profundidad en el tema de emoción y cognición, se podrían haber abordado las teorías de otros autores como Antonio Damasio, Paul Ekman o Joseph Le Doux para aplicarlas al trabajo del actor, pero entendemos el objeto de estudio planteado y comprendemos la síntesis de pensamiento realizada por el autor. Posteriormente, nos presenta las bases neurológicas de la memoria desde sus cuatro tipos: memoria sensorial, a corto plazo (MCP), operativa o de trabajo (MT) y a largo plazo (MLP), para plantearnos el mecanismo de la memoria en sus etapas de codificación, almacenamiento y recuperación. Todos estos capítulos nos conducen a la temática fundamental de este primer acto como es la percepción, el vínculo y la acción. Ribagorda presenta al actor como el «maestro de la acción», tal y como destacaron los directores-pedagogos del siglo XX, desde Stanislavski a Barba. Una acción es el resultado de hacer algo encaminado a obtener un fin, hay un objetivo, a diferencia de una actividad o un movimiento. La concatenación de acciones da lugar a su partitura interpretativa que configurará el espectáculo. Desde esta perspectiva, los avances relacionados con la neurofisiología motora nos

ofrecen nuevas orientaciones a la hora de estudiar el hecho escénico concretado en la comunicación entre actor-espectador.

Como destaca el director vasco, el descubrimiento de las neuronas espejo por parte del equipo del investigador Giacomo Rizzolatti de la Universidad de Parma tiene un claro impacto en las teorías escénicas. Estas neuronas permiten entender las acciones, las intenciones y las emociones de las otras personas, así como presentan la base neurológica de la imitación de las acciones de los otros y, por tanto, del aprendizaje. La aplicación del descubrimiento del sistema especular al mundo del actor y su relación con el espectador nos permite entender cómo podemos percibir las acciones de los otros y cómo las imitamos, no tan solo mediante una copia automática, el mimetismo, sino entendiendo la intención de la acción observada para reproducirla después, la imitación. Aunque, en el caso del espectador, esta acción se inhiba. Por tanto, desde la práctica escénica como desde la ciencia observamos cómo las acciones se planifican en referencia a un objetivo específico, dicha preparación, control y ejecución de la acción se activa desde las áreas motoras, que incluyen la corteza motora primaria y la corteza premotora, y las áreas sensoriales, guiadas todas ellas por estructuras jerárquicas que las organizan.

Aplicando el sistema especular al hecho teatral, descubrimos que las neuronas espejo se activan ante acciones que poseen una intención y un objetivo concretos, lo que obliga a pensar que para conseguir que el espectador sienta y entienda la acción y la intención del actor sobre la escena, éste tiene que ser capaz de realizar acciones reales, es decir, precisas, que cumplan el esquema de atención, intención, acción y reacción. Estamos ante un espacio de acción compartida o, como se apunta claramente en el libro, de *intenciones compartidas*.

En el acto segundo está dedicado a la recepción. Los procesos estudiados anteriormente desde la perspectiva del emisor son analizados ahora desde la óptica del espectador, planteando el estudio de la estructura y funcionamiento de su sistema nervioso cuya activación da lugar a procesos cognitivos y afectivos. Para ello, se parte del estudio de la percepción y la sensación, entendiendo todo acto de percepción como un acto de seleccionar e interpretar la información sensorial que recibimos desde los exteroceptores. Los sistemas sensoriales captan toda la información ambiental que es recogida y distribuida por el tálamo, situado en las áreas subcorticales de nuestro cerebro, que la distribuye

al hipocampo y a la amígdala, responsables de la memoria y la emoción respectivamente, para pasar al hipotálamo que traslada la información recibida a todo el cuerpo y, finalmente, llega al neocórtex mediante la denominada corteza cingulada. Todo este circuito nos demuestra que durante casi medio segundo la información sensorial está en las áreas subcorticales, es decir, todavía no somos conscientes de ella, en consecuencia, como se proclama desde el campo neurocientífico: el cuerpo sabe lo que la mente todavía no se ha dado cuenta. A partir de lo expuesto, el cerebro del espectador percibe y selecciona la información a través de los procesos atencionales, pero, como bien apunta Ribagorda, también acciona. Ese proceso de accionar está soportado por una organización jerárquica motora y está relacionado con la activación del sistema especular, las neuronas espejo, lo que provoca que el sistema motor del observador entre en *resonancia* con el del observado. Un espacio dinámico compartido de acciones e intenciones.

Todas estas teorizaciones formuladas en los dos primeros actos del texto tienen su aplicación práctica en el tercero donde a partir de mediciones experimentales se intenta confirmar que una función teatral es una comunicación bidireccional sostenida por una dinámica *hacer-hacer*, tal y como lo expresa Ribagorda. Para ello, se llevan a cabo dos experimentos mediante el empleo de la tecnología EDA, técnica neuronal no invasiva que permite realizar mediciones a través de la actividad electrotérmica, útil para medir valores psicofisiológicos a partir de la sudoración de la piel, pues existe una correlación directa entre la sudoración, la emoción y la atención. Los experimentos se realizaron a espectadores que vieron en directo dos obras teatrales, uno para adultos y otro para niños. Los resultados de dichos trabajos relatados en el libro muestran a partir de la lectura de las curvas de atención que dicho proceso atencional se genera en la expectación y no en la acción de los actores, lo que confirmaría que el espacio de intenciones compartidas predomina sobre el espacio de acciones. Además, los resultados también confirman que los niveles de atención se mantienen hasta el final de la representación, por tanto, no hay una disminución y que las mujeres muestran mayores niveles de emoción que los hombres, entre otras conclusiones expuestas en el texto.

El estudio experimental presentado busca validar algunos de los presupuestos teóricos expuestos, analizando las curvas de respuesta psicofisiológica grupales de atención y emoción durante las representaciones.

Todo ello lleva a Ribagorda a concluir que en el espacio de copresencia física entre emisores y receptores que se da en el hecho teatral se produce un espacio de intenciones compartidas que desarrolla una *acción corporizada*, siguiendo las teorías enactivas de Humberto Maturana y Francisco Varela, donde el receptor tiene una función activa, pudiendo llegar a denominarse *espectador-intérprete*.

El texto finaliza con tres anexos: un breviario neuronal, un cuaderno sobre dirección teatral y neurociencias y un anexo fotográfico. Quería destacar el anexo sobre una posible nueva materia de estudio que se pudiera denominar *neurodirección*. En él, se plantea el estudio de la dirección teatral desde la óptica de los avances neurocientíficos en conexión con los principios del neuroliderazgo basados en la conjunción del sistema de recompensa, el sistema emocional, la memoria y la toma de decisiones, planteando perspectivas de análisis sugerentes como: la genética, el género, la formación, los tipos de dirección, la neurofuncionalidad o la gestión emocional en la dirección. Una nueva línea de indagación que podría aparecer perfectamente en los planes de estudio de las carreras artísticas de Arte Dramático y que puede abrir nuevos horizontes para la investigación teatral.

En conclusión, el libro *Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia* de Miguel Ribagorda representa un claro ejemplo de las nuevas vías que se están dando actualmente tanto a nivel nacional como internacional para plantear una teatrología experimental donde la interacción entre arte y ciencia sea una realidad con multiplicidad de aplicaciones al medio escénico desde investigaciones científicas rigurosas. Hablamos de una investigación no solo *sobre* las artes escénicas sino *a partir de* las artes escénicas, es decir, desde la práctica escénica como investigación o la investigación performativa.

Martín B. Fons Sastre





ABUÍN, ANXO; PÉREZ-RASILLA, EDUARDO Y SORIA TOMÁS, GUADALUPE (EDS.) (2021). *FUERA DEL ESCENARIO: TEATRALIDADES ALTERNATIVAS EN LA ESPAÑA ACTUAL*. VISOR



El volumen *Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual* (2021), editado por Anxo Abuín, Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás, consta de doce textos en los que se considera el lugar tomado por o dado a las artes escénicas fuera de los espacios o preceptos teatrales convencionales. Se trata de una publicación que forma parte de los trabajos promovidos por *Performa*, un grupo de investigación que se ha centrado en estudiar las teatralidades contemporáneas y su vinculación con territorios, medios y públicos poco habituales. Cabe destacar la afinidad que hay entre los planteamientos de este libro y los temas abordados en otro volumen colectivo publicado en el marco de las investigaciones de *Performa*, editado por Paulo Gatica y titulado *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (2021).

*Fuera del escenario* se divide en dos bloques: el primero incluye ensayos que, en la línea del tema principal del libro, hacen propuestas teóricas o análisis globales; el segundo está centrado en creaciones puntuales y, además, contiene una intervención de José Sanchis Sinisterra, publicada a modo de epílogo.

En el primer capítulo del volumen, titulado «¿Tiene lugar el teatro alternativo?», Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria Tomás cuestionan la situación del teatro alternativo en España teniendo en cuenta su genealogía, el curso que han tomado algunas de sus manifestaciones o su influencia en el ámbito teatral contemporáneo –por ejemplo, su importancia en los criterios de programación, diseño o elección de ciertos espacios; o su papel en la carrera de algunos de los dramaturgos más célebres del momento–. Aunque los autores hacen hincapié en las salas alternativas de Madrid, su estudio aporta una perspectiva panorámica

del fenómeno en España y señala posibles nexos con el Teatro Independiente, tanto en sus motivaciones iniciales como en sus formas de proceder. El texto habla también de la relación entre la progresiva desactivación de las propuestas alternativas y cuestiones como la inexistencia de unas líneas de trabajo consistentes, el uso del término a modo de eslogan o su dificultad para huir de la precariedad, entendida en un sentido amplio. Finalmente, sin dejar de lado el carácter disímil o incluso paradójico que pueden tener las propuestas alternativas, los autores subrayan la relación que hay entre algunas de estas prácticas y rasgos como lo periférico –física y simbólicamente–, el trabajo artesanal, el sentido vocacional, la libertad creativa, el carácter acogedor que a veces tiene lo informal, la preponderancia del encuentro sobre la exhibición y la construcción de espacios donde agazaparse.

El segundo texto se titula «Refugios, edificios, intersticios... Espacios escénicos y reciclajes urbanos en Barcelona» y es de Iván Alcázar Serrat, quien hace alusión a algunos planteamientos de Michel Foucault sobre el espacio; en concreto, toma su idea de las «heterotopías» como emplazamientos peculiares y localizables, que contradicen o suspenden a todos los otros. Frente al carácter transgresor que se suele atribuir a estos espacios, Alcázar destaca su hermetismo y dice que, en tanto que heterotopías, los teatros son «sistemas cerrados» a los que solo se podría acceder mediante «códigos, rituales, permisos». Alcázar establece un contraste entre esta limitación y la apertura que percibe en otro tipo de espacios que, dice, en lugar de replegarse sobre sí mismos o aislarse, estarían abiertos a su entorno; sus disquisiciones giran en torno a prácticas de *okupación*, así como a proyectos que han aplicado la «reutilización adaptativa» de edificios barceloneses, como la Sala Beckett y los espacios del ciclo *Bona Gent* de Roger Bernat. Tras analizar distintas cuestiones sobre el diseño y sustento de estos espacios, Alcázar concluye que sus mutaciones y su ya mencionada apertura les confieren una otredad capaz de agrietar la condición heterotópica y de contra-emplazamiento del «lugar del teatro en la ciudad». Ahora bien, el carácter acotado que Foucault atribuye a las heterotopías no tiene que ver con una suerte de hermetismo, sino con su existencia material –con aquello que hace que se distingan de las utopías– y, en la misma línea, su aislamiento y sus códigos serían justamente lo que les permitiría ser permeables. El tipo de apertura que Alcázar ve en los proyectos descritos en su texto podría equipararse a la de ciertas heterotopías que

Foucault también tiene en cuenta: son emplazamientos a los que todo el mundo puede entrar, pero con la salvedad de que el propio hecho de acceder hace que quien entra esté excluido.

El tercer capítulo se titula «Desde el margen: La escena lésbica como contra-espacio escénico» y está escrito por Gabriela Cordone y Marie Rosier. Su texto aborda propuestas que, por su temática y sus modos de hacer, se engloban dentro de lo que se ha denominado «teatro lésbico». El posicionamiento político de este teatro, que tiene su sustento en el pensamiento de Monique Wittig, pasa por resaltar —a veces de forma paródica— la discriminación, al menos doble, de las lesbianas, así como las consecuencias de esa segregación. El estudio de Cordone y Rosier se centra en la obra de la dramaturga y activista política Magdalena De Santo, quien no solo problematiza la noción de género, sino también la opresión vinculada a los criterios de sexo, raza o clase. Las autoras señalan que De Santo tiene una perspectiva crítica de las compensaciones estatales vinculadas a la actividad creativa y que su noción de «lesbianizar el teatro» pasa por defender la precariedad, la marginalidad y la lucha contra el autoritarismo. Además, resaltan que De Santo propone reflexionar sobre la superación del miedo al fracaso como forma de resistencia; de ahí que las autoras de este ensayo llamen *desubicado* al teatro de la dramaturga argentina, quien considera que la inadaptación a los espacios reconocidos puede ser el único modo de crear una tensión tangible, capaz de cuestionar los principios que el sistema tiene en valor.

El siguiente capítulo es de Mercè Saumell y se titula «Pensando en el espectador: entre las propuestas de intermedialidad y la reivindicación de la miniatura y lo artesanal». En este texto, Saumell habla de las características de recepción de dos tipos de propuesta aparentemente muy diferentes entre sí. Para ello, busca puntos de encuentro entre el lugar que el espectador tiene en creaciones que hacen uso de tecnologías digitales y el que se le confiere en ciertas propuestas artesanales. La autora considera que, por un lado, el carácter abierto y procesual de estos dos tipos de expresión hace que la participación del espectador sea imprescindible y, por otra parte, observa que ambos coinciden en el uso de la miniatura. La autora destaca que, tanto en lo artesanal como en lo digital, la miniatura hace que el espectador considere que puede abarcar todo lo que ve y, al mismo tiempo, que se distancie de ello.

En el quinto y último capítulo de esta primera parte del volumen, titulado «Reensamblar el teatro: el público en la escena expandida», Óscar Cornago propone pensar en el público y lo público a partir de dos nociones a las que Hannah Arendt relaciona con la acción: lo imprevisible y lo irreversible. Como en otros de sus textos, el autor recuerda que el carácter indeterminado de las acciones individuales y colectivas es lo que hace necesaria la política y, por eso, al estar condicionado por la acción y las relaciones, el teatro sería un ámbito ideal para pensar en aquello que el público tiene y sostiene de forma común, es decir, para pensar en lo público. Por eso las reflexiones del texto se apoyan en creaciones contemporáneas, como *Kairos, síisfos y zombis* de la compañía L'Alakran o *El triunfo de la libertad* de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Loriente. Estos trabajos conciben el espacio como lugar susceptible de albergar relaciones inusuales y ponen de manifiesto la posición incierta de los participantes. Cornago afirma que, teniendo en cuenta que *lo común* desapareció en la modernidad, la escena actual intenta «sostener el vacío y reestablecer las relaciones» perdidas. Esto supondría, entre otras cosas, «desensamblar» lo conocido, es decir, profanar o cuestionar el lugar y los usos convencionales de los elementos relacionados. Una de las principales inquietudes del autor a lo largo del texto es la pregunta de «qué estamos haciendo». Se podría decir que, en tanto que esta pregunta interrumpe la acción, tiene la facultad de cambiarla. De manera que podría ser una inquietud capaz de ofrecer una respuesta con el solo hecho de formularse. Ahora bien, el aporte de esta pregunta no sería una solución o un ejercicio de reensamblaje, sino vaciar el espacio llenado o ensamblado previamente.

El primer capítulo del segundo bloque es «*Ex opere operato*» de Roberto Fratini. El ensayo habla de la progresiva configuración de *Numax-Fagor-plus*, un trabajo de Roger Bernat en cuya realización participó Fratini. El autor habla del carácter que fue adquiriendo *Numax-Fagor-plus* gracias a su discusión —abierta en cuanto a tiempo, espacio y medios— sobre los alcances de los trabajos cooperativos y asamblearios de los obreros de las fábricas Numax y Fagor. En su análisis de esta docuficción, el texto aborda cuestiones como el concepto de representación en sus distintas acepciones, las implicaciones de la elaboración de un discurso colectivo, el sentido de la lucha obrera o el papel de sus participantes. En términos generales, Fratini reflexiona sobre el carácter político que tiene o no la

idea de participación y, en la misma línea, defiende los alcances públicos y poéticos de la ficción.

El séptimo capítulo, escrito por Emmanuelle Garnier, se titula «*Paso doble* en el salón de baile del Casón del Buen Retiro: Los efectos de sentido del «medio» en la *performance* de Miquel Barceló y Josef Nadj (2007)». Garnier analiza un «cuadro vivo» realizado para el festival de Aviñón y se centra en su presentación posterior en Madrid, en el Casón del Buen Retiro. La autora habla de la importancia del «medio-contexto» y se detiene en el análisis de distintas memorias y expectativas que el lugar podría haber despertado en los espectadores, tanto individual como colectivamente. Los asistentes a la *performance* fueron personalidades sobresalientes del país, políticos e intelectuales que acudieron por invitación de los artistas; por tanto, podría decirse que esta presentación no fue pública. Sin embargo, su relevancia social estaría sustentada en la ya mencionada puesta en escena de la memoria y, además, Garnier subraya que pudo haber potenciado los lazos de los miembros de la «comunidad intelectual» invitada.

El capítulo octavo se titula «Cine, cuerpo y resiliencia: A propósito de *El lamento de la emperatriz*, de Pina Bausch» y es de José Ignacio Lorente. El texto habla de una realización cinematográfica hecha por la bailarina alemana en los años 90. El autor considera que el carácter fragmentario de la pieza, su forma de representar el cuerpo y su uso singular del tiempo, invitan al espectador a intervenir para interpretar el trabajo o reconstruirlo. Partiendo de la idea de André Lepecki del «agotamiento de la danza», Lorente afirma que el papel que tienen los cuerpos en esta pieza es una impugnación o corte del dispositivo coreográfico; así, el trabajo de Bausch sería una interrupción y una invitación a cuestionar tanto los gestos cotidianos como los inusuales. El autor desarrolla este último planteamiento teniendo en cuenta la noción de «dispositivo» de Foucault y sus ideas sobre la biopolítica como medio de gestión de la vida individual y social. Además, considera que, dado que el trabajo de Bausch pone en escena de forma repetitiva a cuerpos desfallecidos o fuera de lugar, da testimonio de la existencia de ciertos cuerpos «desplazados fuera de la escena del espectáculo coreográfico». Esta forma de hacer referencia a lo que no se puede representar no solo daría cuenta de esos otros cuerpos, sino también de los esfuerzos ocultos del cuerpo danzante.

El siguiente capítulo es «Estética del contenedor: una posible interpretación del formato teatral breve contemporáneo». En este texto, Dominique Serena estudia trabajos de corta duración realizados en lugares reducidos y hace hincapié en algunas iniciativas llevadas a cabo en Madrid, como *La bicicletería*. La autora destaca que la crisis económica del año 2008 permitió que algunos creadores se replantearan su capacidad de gestión y se aproximaran de otra forma a los espectadores. Su análisis se apoya en los planteamientos teóricos de Richard Schechner y Erika Fischer-Lichte.

El décimo capítulo es de Cristina Oñoro y se titula «Teatro para una pandemia: Nuevos formatos teatrales durante los primeros meses del confinamiento (Madrid, marzo-mayo 2020)». El texto es una crónica de la pandemia vivida recientemente, así como de sus efectos iniciales en la población. La autora analiza la situación de las artes escénicas en España durante y después del período de confinamiento, apoyándose en entrevistas a creadores y gestores culturales, como Laila Ripoll, María Folguera, Pablo Iglesias Simón o Rosana Acquaroni. Entre los temas que los entrevistados dicen haber abordado con más detenimiento a causa de la pandemia están: la idea de presencia —y, por extensión, la de «presencia mediada»—, la tendencia a superponer las nociones de acontecimiento y espacio escénico, la posibilidad de que lo teatral en el presente sea más una cuestión de sincronía que de «convivio», o los vínculos entre creatividad, innovación e improvisación.

En el siguiente capítulo, titulado «El Nuevo Teatro Fronterizo como *contradispositivo* de investigación-creación», Monique Martínez habla del proyecto de creación, formación e investigación desarrollado en La Corsetería a partir del año 2010, bajo la dirección del dramaturgo y director de teatro, José Sanchis Sinisterra. Dado el carácter crítico y transgresor que la autora ve en estas iniciativas, propone considerarlas como «contradispositivos». Algunas de las actividades realizadas en el Fronterizo y rescatadas por la autora a partir de la consulta de la memoria de actividades del centro cultural son las siguientes: *Barrios nómadas* (2012), *A salvo, diálogos con refugiados* (2015), *Cuerpos* (2015), *Presos en libertad* (2015), *Mujeres de papel* (2013), *Mujeres filósofas: habitaciones propias* (2014), *Planeta vulnerable* (2017) o *Teatro contra el olvido* (2018).

Finalmente, el volumen incluye como epílogo un discurso pronunciado por José Sanchis Sinisterra en 2019, titulado «Dispositivos dispersos en tiempo y espacio». En esta intervención, el autor toma el concepto

de «dispositivo», trabajado por pensadores como Foucault, Deleuze y Agamben, y da cuenta de algunas experiencias de su trayectoria artística a las que ve emparentadas con la interpretación que Agamben propone de esta idea. El dramaturgo describe actividades dirigidas por él, como las «experiencias multiartísticas» o «maratones» en homenaje a Julio Cortázar y Beckett, y habla de proyectos que siguieron caminos fortuitos, como *El regreso del Carnaval*, *La cruzada de los niños de la calle* o *Ecos y silencios*. Algunos elementos presentes en los proyectos estudiados por Martínez en el capítulo anterior, así como en las actividades que Sanchis Sinisterra menciona en esta conferencia son la inclusión de grupos o motivos marginales, la consideración experimental del proceso de creación y las implicaciones del trabajo colectivo.

Como se ha podido ver, aunque todos los ensayos del volumen coinciden en su intención de abordar trabajos disonantes y en su búsqueda de relaciones capaces de problematizar la concepción y configuración de la escena teatral contemporánea, hay perspectivas diversas sobre la noción de territorialidad, el papel de quienes participan en el espacio escénico y los modos de trabajar en el mismo.

Muriell Mundaca

Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.





VIEIRA MENDES, JOSÉ MARIA (2016). *UMA COISA NÃO É OUTRA COISA*. COTOVIA.<sup>1</sup>



«El teatro no es literatura». «La literatura no es teatro». «El teatro que es literatura es teatro». «El teatro que no es literatura no es teatro». «Una cosa no es otra cosa». Vieira Mendes sintetiza con estas máximas su tesis doctoral, de la que ha surgido este libro. Con él, intenta entender cómo ha sido su recorrido como dramaturgo o dramaturgista, dependiendo de la ocasión, para las compañías con las que ha trabajado: por un lado, los Artistas Unidos, compañía creada y dirigida por Jorge Silva Melo con un carácter basado en los conceptos clásicos de dramaturgia; por otro, el Teatro Praga ('plaga' en su traducción), una entidad cultural de jerarquía horizontal de creación contemporánea. Estos dos métodos son, a simple vista, opuestos y requieren por ello métodos de trabajo diferentes, o no...

¿Cómo entender el camino, el recorrido y el futuro de una generación, de un conjunto amplio de creadores, de un teatro nacional, a través de la producción de un solo artista, a través de su paso en el tiempo y, sobre todo, a través de un estudio académico tan personal? Es imposible, tenemos que verlo en conjunto y con una mirada amplia y limpia. Vieira Mendes sostiene en su *Uma coisa não é outra coisa* una cuestión que en Portugal ya es una realidad y que en nuestro país todavía resulta un verdadero reto intelectual, artístico y —cómo no— político; *si no sabemos de dónde venimos, cómo vamos a saber hacia dónde vamos*.

<sup>1</sup> Disclaimer: El lector probablemente no encontrará esta edición, ya descatalogada, sino una nueva, editada en 2022; Vieira Mendes, José Maria (2022): *Uma coisa não é outra coisa-Teatro e literatura*. Lisboa, Sistema Solar

Mendes intenta con este libro dar no tanto un enfoque teórico o académico a su arte de hacer teatro, algo que resultaría a todas luces pomposo y egocéntrico —como hemos visto en infinidad de ocasiones—, sino, por el contrario, analizar la historia de la literatura, por un lado, y del teatro, por otro, para que entendamos este nuevo tiempo que se ha abierto a partir de la aparición —y hasta me atrevería a decir asimilación— de conceptos como posdrama o performance.

Hablamos de asimilación, ya que la tesis que sostiene Vieira es que a partir de la aparición de las vanguardias —aunque ya se vislumbraba anteriormente con menor intensidad— el teatro ha ido distanciándose y aproximándose en diferentes momentos de la literatura —de la dramática en general y del concepto ‘literatura’ en general— generando diferentes lenguajes y delimitando fielmente las áreas de las diferentes artes.

Estos movimientos entre las diferentes disciplinas hicieron que, tras el shock provocado a partir de la aparición de las teorías fundamentales del posdrama y la performance, pudiésemos sostener que el teatro podía nutrirse de diferentes formas de hacer, es decir, estuviésemos en condiciones de afirmar que performance y posdrama han venido a convertirse en herramientas que ayudan al teatro en estos nuestros tiempos modernos, y no en géneros escénicos propios y estancos, como se ha intentado vender por normal general. Esta ordenación de géneros marca un nuevo frente en la conocida como batalla entre antiguos y modernos, lenguaje belicista que tanto nos suena en nuestro tiempo y que poco o nada tiene que ver con la realidad de lo que vemos en los escenarios portugueses y europeos y que, a la zaga de ellos, todavía alentamos en nuestro país.

Nutrirse de la historia del teatro, de la literatura y del arte le permite encontrar los diferentes caminos que tiene el creador contemporáneo de llegar para componer escénicamente. Nutrirse, esa sería la palabra certera. Vieira Mendes realiza un *tour de force* a las diferentes teorías y academias, las estruja y modela para eliminar esas barreras, podríamos decir, idiomáticas que seguimos teniendo entre disciplinas.

Como comentábamos al inicio, este estudio minucioso de la Historia de las Artes del Espectáculo nos vincula con lo que fuimos para saber qué queremos ser y, sobre todo, pone de manifiesto que las formas contemporáneas de hacer no son sino la conjunción de diferentes herramientas, no de rupturas con lo prestablecido. Es altamente recomendable la lectura de esta obra para todo aquel que tenga curiosidad, para todo aquel que crea que ya lo sabe todo y para todo aquel que crea

que ya lo ha visto todo. Esta, sin duda, es una de esas grandes obras que deberíamos publicar en España para demostrarnos formas nuevas y, especialmente, interesantes, dentro de la marabunta de lo denominado 'contemporáneo'.

Álvaro Nogales Gómez-Imaz



## 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 referencias 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.

## NORMAS EDITORIALES

---

- 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>

